Э. М. БЕСКИН

*

ИСТОРИЯ РУССКОГО ТЕАТРА

I

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

[illegible]

ИСТОРИЯ РУССКОГО ТЕАТРА

[illegible]

[illegible]

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

МОСКВА — [illegible] — ЛЕНИНГРАД

ЭМ. БЕСКИН

ИСТОРИЯ РУССКОГО ТЕАТРА

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

*

НАУЧНО-ПОЛИТИЧЕСКОЙ И НАУЧНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СЕКЦИЯМИ ГУС'а ДОПУЩЕНО В КАЧЕСТВЕ УЧЕБНОГО ПОСОБИЯ В ТЕА-ТЕХНИКУМАХ И ТЕА-ВУЗАХ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

МОСКВА—1928—ЛЕНИНГРАД

О т п е ч а т а н о
в типографии Нижполиграф,
Н.-Новгород, Варварка, 32,
в количестве 3000 экз. Главлит
№ А12531. Заказ № 1490.
Гиз 20590 Х—62.

ОТ АВТОРА

Первая часть «Истории Русского Театра» охватывает по существу XVIII столетие. В начало XIX века она вклиняется лишь постольку, поскольку инерция хозяйственных форм XVIII столетия не дает возможности оборвать историю административного развития театра хронологически точно на 18-м веке. И заставляет продолжить ее до определенных поворотных пунктов— постройки Большого и Малого театра в Москве в 1824—25 годах и прочно установившегося перехода придворных театров в столицах и крепостных в провинциальных городах на промышленные публично-театральные начала. Но художественные настроения уже первых десятилетий XIX столетия достаточно резко отличаются от конца XVIII столетия. И определяют собою путь от пышности феодально-классических форм школы «величавого Корнеля» (Сумароков, Княжнин, Херасков, Майков, Озеров и др.) чрез так называемую слезную мещанскую драму и комедию (влияние Коцебу, Бомарше, Дидро и др.) к сюжетам романтического порядка. Это движение своими экономическими корнями имеет—разложение поместного натурально-крепостного хозяйства и зарождающийся переход к промышленному капитализму, а политически—соответствовавшие такому процессу освободительные принципы французской революции, на русской почве приведшие к событиям 14-го декабря 1825 года. Вторая часть нашего курса и будет посвящена истории русского театра XIX столетия, начиная с первых шагов его борьбы с наследием XVIII века.

Эм. Бескин

ОТКУДА ПОШЕЛ РУССКИЙ ТЕАТР

I

Русский театр в узком, производственном понимании его, как профессионального театра, заимствован нами с Запада в далеко не младенческих формах его истории. Там он проделал путь, развиваясь из литургической драмы и диференцируясь от театра церковной службы, от спектакля религиозной требы. Постепенно, в процессе перехода политической власти от духовенства, от «князей церкви» к «князьям светским», к королевскому двору, театр уходил с алтаря на церковный двор, с церковного двора за ограду его, на площадь, на улицу. Сначала все еще в мистериальной форме священного сюжета «страстей господних» или «деяний апостольских», миракле́й (чудес) «пресвятой девы» и т. п. А дальше—и до фарсов, разыгрываемых городскими ремесленными цехами или судебными клерками с явной издевкой, пародией на папу и епископов. Позже и на бытовые темы—вроде знаменитого «Адвоката Патлена».

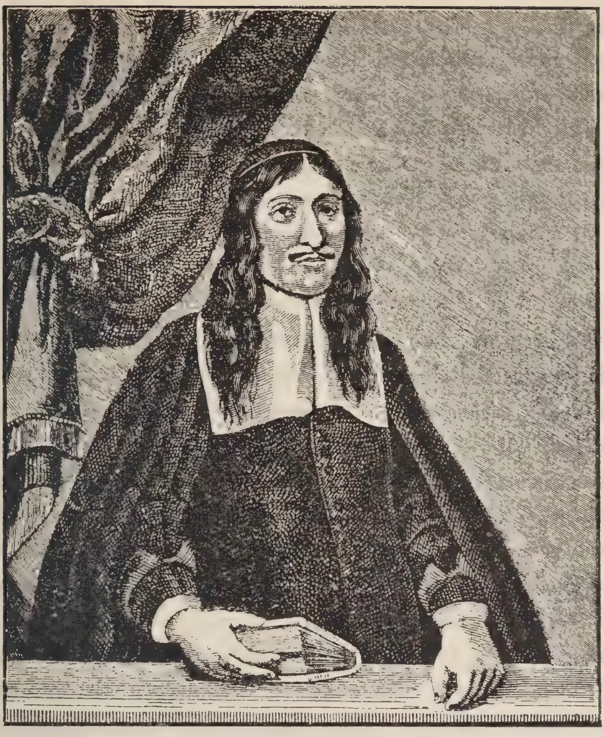
У нас этого не было. Мы заимствовали с Запада уже готовый спектакль так называемых «английских комедиантов», спектакль весьма поздней в истории театра формации, представлявший из себя занесенный из Англии на континент Европы суррогат шекспировского театра.

И возник у нас театр вовсе не благодаря «врожденной любви к художеству» царя Алексея Михайловича, как это думает один из виднейших историков русского театра П. О. Морозов. Конечно, нет. А просто потому, что историческим ходом вещей не мог раньше возникнуть, и сумма обстоятельств, его вызвавших, накопилась и разрядилась при Алексее Михайловиче совершенно независимо, конечно, от добрых свойств «сего» тишайшего царя.

Мы знаем грамоту того же Алексея Романова при вступлении его на престол, грамоту, коей предписывалось — в домах, на улицах и полях песен не петь, по вечерам на позорище не сходиться, не плясать, руками не плескать, в ладони не бить и игр не слушать; на свадьбах песен не петь и не играть глумотворцам, органникам, смехотворцам, гусельникам, песельникам; на святках в бесовское сонмище не сходиться, игр бесовских не играть, песен не петь, загадок не загадывать, сказок не сказывать, празднословием, смехотворением и кощунанием душ своих не губить, «личины и платье скоморошеское на себя не накладывать». При чем ослушников велено на первый и второй раз «бить батоги», а в третий или четвертый — ссылать в ссылку в украйные города; гусли, домры, зурны, гудки и все подобные бесовские гудебные сосуды, а также и хари (маски) велено было отбирать, ломать и жечь без остатку; скоморохов же на первый раз бить батоги, вдругорядь — кнутом и брать пеню по пяти рублей с человека.

Вряд ли все это может служить доказательством «врожденной любви к художеству», не говоря уже о шаткости построения вообще истории на основе индивидуальных «врожденностей». Причины, конечно, не «в прекрасных глазах», а в об'ективных условиях, — развитие экономических связей с западно-европейскими соседями диктовало необходимость не только изменить точку зрения на «позорища» и «бесовские игры», но и завести их у себя, при дворе.

Англия еще в начале XVI века достигает в области театра огромного развития, а во второй половине этого века уже имеет Шекспира, Бен Джонсона, и осуществляет сановный и придворный патронат над театром. Когда в 1585 году покровитель Шекспира граф Лейстер высаживается в Голландии с войском, посланным королевой Елизаветой против Филиппа II, в обозе этого войска обильно представлены «английские комедианты». Из них часть обслуживает штаб самого Лейстера, другую часть он предлагает двору датского короля Фридриха II. Третья небольшая группа в количестве пяти комедиантов сама направляет свои стопы к саксонскому курфюрсту Христиану I. Вскоре мы находим труппы тех же комедиантов и при брауншвейгском герцоге Генрихе и при ландграфе Морице Гессенском и др.



Яган Готфрид Грегори

Эта европейская «культура» придворного театра и была акклиматизирована на русской почве при русском дворе, который к этому времени равнялся на европейское «влияние», на так называемую, «немецкую слободу» в Москве (где теперь Лефортово, Немецкая улица), населенную иностранцами и задававшую «культурный тон». Многие из царедворцев, как, например, бояре Ордын-Нащокин, Ртищев, Артамон Матвеев были в тесной связи с «немецкой слободой», а через нее и с Западной Европой. Артамон Матвеев, «отец и друг немцев» (название «немец» понималось тогда распространительно—иностранец вообще), был даже женат на шотландке Гамильтон. Русские послы доносили, что в «немецких землях» распространился и укрепился обычай иметь при дворе «комедии, по-русски—потехи».

И вот в 1672-й год июня 4-й день последовал указ, коим «великий государь царь и великий князь Алексей Михайлович, всея великая

и малыя и белыя России самодержец», указал иноземцу магистру Ягану Готфриду «учинить комедию и на комедии действовать из библии книгу Эсфирь и для того действа устроить хоромину». Яган Готфрид Грегори был пастор церкви в «немецкой слободе» и заведывал школой при этой церкви. Хоромина «со всем нарядом, что в тое хоромину надобно», была выстроена в селе Преображенском под Москвой.

Но почему же,—можно спросить,—такой быстрый поворот, почти скачок?

Я привел выше грамоту, которой тот же «всея великия и малыя и белыя России самодержец» затевал в 1648 году, по меткому определению И. Е. Забелина («Домашний быт русских цариц» гл. V), всю землю «святорусскую» обратить в один огромный, безмолвный монастырь с монашеским житием. Когда слова скоморох, хари, гусли и прочие «бесовские сосуды» сопрягались не иначе, как с глаголами «бить, отбирать, ломать, жечь». А в 1672 году вдруг все эти «бесовские сосуды» не только терпятся, но и культивируются при дворе для царской потехи.

Об'ясняется это тем, что Московское Государство в это время с сравнительно большой быстротой поворачивало политический руль от востока к западу. «Русь трогалась с востока на запад»,— говорит историк Соловьев. Начинались подступы к тому «окну в Европу», которое идеалистическое толкование истории приписывает единичной воле Петра Великого (точно так же, напомним в скобках, как основание придворного театра приписывается «врожденной любви к художеству» Алексея Михайловича), но которое на самом деле были процессом не гения Петра, а диалектики социально-экономических сил народного хозяйства России. Основой петровской реформы был торговый капитализм, к которому достаточно быстро вела московская экономика XVII столетия, экономика эпохи первых Романовых.

«Нужно было (Соловьев, «История России») выйти из экономической несостоятельности, нужно было разбогатеть и усилиться, разбогатеть посредством торговли, промыслов; нужно было море— пробиться к морю нужно было с оружием в руках; нужно было свести старые счеты, освободиться от татарской дани, которую платили в Крыму под именем поминков,—нужно было, следовательно, выучиться ратному искусству, нужно было выучиться

строить корабли и плавать на них, строить крепости. Чтоб поднять торговлю и богатство, нужно было выучиться прокладывать дороги, прорывать каналы,— нужно было выучиться всяким искусствам и ремеслам».

Круг этих причин, определявших курс на запад, на европеизацию, тем самым определял и поворот от грамоты 1648 года к указу 1674 года о постройке театральной хоромины.

Чрезвычайно характерно будет привести здесь документ, которым Алексей Михайлович за месяц до того, как остановился на кандидатуре Грегори, поручал полковнику Николаю фон-Стадену «ехать к Курляндскому Якубусу князю и, будучи в Курляндской земле, приговаривать великого государя в службу рудознатных всяких самых добрых мастеров, которые бы руды всякие подлинно знали и плавить их умели, да трубачей самых добрых и ученых, да которые б умели всякие комедии строить». Как видите, здесь хозяйственно-политический курс с похвальной откровенностью заказывает на одном бланке и горного инженера и придворного комедианта. Политика «калькулировала» правильно.

Семнадцатого октября,— по новому стилю 30 октября,—1672 г. и состоялся первый спектакль придворного театра.

В «комидийной хоромине» царя Алексея Михайловича в селе Преображенском на государевом дворе «действовали из библии книгу Эсфирь»—«комедию, как Артаксеркс велел повесить Амана по царицыну челобитью и Мардохеину наученью».

На каком языке исполнялся этот спектакль? Установить этого нельзя. Здесь приходится оперировать больше логикой или аналогией, чем историческими фактами.

П. Морозов полагает, что спектакль исполнялся на русском языке, так как «в противном случае пришлось бы предположить, что царь или следил за ходом действия по рукописному экземпляру пьесы, или все время слушал переводчика, толковавшего ему каждое слово действующих лиц: и то, и другое, конечно, было очень неудобно. Может быть, однако, что некоторые из актеров, не зная русского языка, вели свои речи по-немецки».

Вряд ли такие соображения уж очень убедительны. В придворном театре того времени язык не определялся национальностью двора. В конце XVI века баварский и австрийские дворы приглашают труппы итальянских масок, comedia de'l arte. В 1557 году в Англии

играет итальянская труппа Друзиано. Есть все основания предполагать, что и шекспировские шуты заимствованы из знакомства его с приемами итальянской «комедии масок». В 1645 году итальянцы довольно прочно обосновались в Париже. Мы знаем, наконец, об успехе французских трупп в Лондоне. Да и у нас придворный театр, впоследствии «императорский», разве не был в значительной мере иноземным? Давно-ли «императорский Михайловский театр» в Петербурге перестал быть французским? Гораздо больше оснований предполагать, что первые спектакли в «комедийной хоромине» Алексея Михайловича шли на немецком языке. Такую точку зрения разделяет и академик В. Н. Перетц, допускающий, что «текст был переведен на русский язык для царственного зрителя» (юбил. речь 17 октяря 1922 года в музее Госуд. Театров в Ленинграде).

Заимствованы эти спектакли из репертуара «английских комедиантов». Под «английскими комедиантами» в истории театра обозначают тех выходцев из Англии, те бродячие английские труппы, которые перекочевывали на материк Европы и нашли особенно богатую почву для своего искусства в Германии.

В то время как Франция переживает эпоху Людовика XIV, Мольера Расина, Корнеля, когда в Англии развивается театр Шекспира, в это время Германия ведет изнурительную 30-летнюю войну, как всякая война, понижающую культуру.

И действительно, та «английская комедия», которая через Данию и Голландию проникает в XVII столетии в Германию и свивает себе здесь прочное гнездо,—эта комедия представляет из себя грубую вульгаризацию шекспировского театра. Скорей даже соединение мистериальной «отрыжки» с кой-какой наметкой шекспировского театра. Если в репертуаре этих «английских комедиантов» мы рядом с комедиями «о Данииле во рву львином, о целомудренной Сусанне или об Амане» находим «Отелло», «Гамлета», «Ромео и Джульетту»,— это не значит, что спектакли были похожи на свои лондонские оригиналы. Так, например, стихов «английские комедианты» не признают совсем и шекспировский текст передают в вольной «импровизации», ибо ролей не учили. Монологи Гамлета опускались. Зато в сцене безумия Офелии буквально «рвали страсть в клочья», демонстрируя эту сцену больше жестикуляцией, чем словами. Из приемов мистерии сохранилась рекомендация действующих лиц публике. Каждый из персонажей «Гамлета», выходя впервые на



Боярин Артамон Матвеев

сцену, прежде всего докладывает публике, кто он и что будет делать. О характере этих «комедий» можно судить хотя бы по такой «ремарке» из «Блудного Сына» — «ходит взад и вперед, корчится, извивается, придает себе страшный вид, рычит, как бык, бросается на пол, размахивая руками и ногами, вскакивает и бегает по сцене, как умалишонный». Когда влюбленный должен разможжить себе голову о стену, это устраивается при помощи пузыря с клюквенным соком, — кровь брызжет фонтаном. В центре структуры спектакля «английских комедиантов» стоит еще шут — «дурацкая персона». Этот шут раньше своих товарищей овладел немецким языком, и в интермедиях потешал «уважаемую публику» по-немецки. Музыка, пение, танцы, фокусы — были вообще непременным атрибутом «английской комедии». Сохранился текст «Гамлета», по которому «клоуну» отведено очень большое место.

В каждой стране этих шутов обычно называли по имени любимых национальных блюд: в Голландии — Pikelhäring (маринованная

сельдь), в Германии—Hanswurst (гусиная колбаса), в Италии—Macaroni и т. д. Такой шут — и обжора, и плут, и лентяй, и архипройдоха и мастер на все руки: «Роль Пикельгеринга, говорит историк немецкого театра Девриэн, — даже не роль, а общее место, какое-то попурри из плутовства, глупости, насмешливости, наивности и пошлости; это условный сценический тип, комический хор, в котором отражаются смешные стороны действия, олицетворение народного юмора, который дерзко врывается в самые серьезные сцены и тут потешается над всем знатным, высоким и напыщенным или являет ему противоположность собственною грубою фигурой». Иногда он исполняет по сюжету маленькие рольки—доктора, слуги, воина, стража. И почти всегда по средневековой традиции — палача. Шут импровизирует. В текстах «английских комедий» встречаются ремарки с таким обозначением — «здесь действует Пикельгеринг». При этом текста ему не дано.

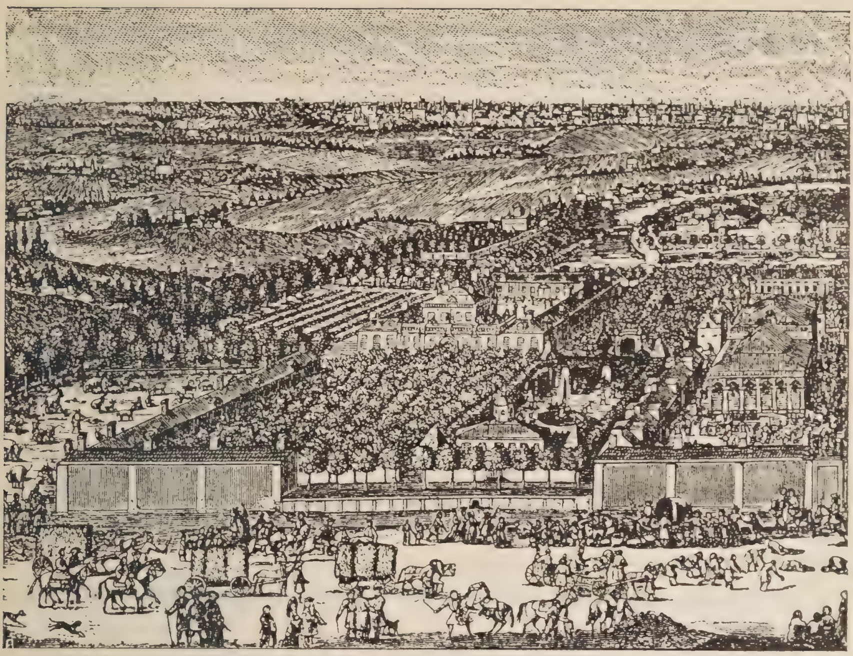
Постепенно в искусство «английских комедиантов» втягивались и сами немцы, сначала подыгрывая на немецком языке, а затем организуя и собственные немецкие труппы. Несомненно этот жанр «английских комедий» (скорее всего на немецком языке) повторяли и первые спектакли русского придворного театра.

Сама «комидийная хоромина» в селе Преображенском представляла клеть «сажен десять в квадрате да в вышину шесть сажен». Огорожена она была тыном со створчатыми воротами. Стены внутри разукрашены красным и зеленым сукном. Под ногами ковры. Все кругом подбито войлоком, чтобы не дуло. Освещение—сальные свечи.

Зрители — придворная «знать», приглашенная через сокольников и конюхов—«быть с Москвы нарошно к великому государю в походу, в село Преображенское». Сидят на скамейках, «полках». Царское место выделено особо — обито красным сукном. Для царицы и царевен — своего рода терем, особые места вроде лож с решеткой, сквозь которую они смотрят на сцену.

Начало—«была у великого государя комедия в пятом часу ночи» По нашему времени — это в девять часов вечера.

«И тешили великого государя немцы ж, да люди боярина Артамона Сергеевича Матвеева, как Артаксерск велел повесить Амана по царицыну челобитию и по Мордохеину наученью и в органи играли, и на фиолах, и в страменты и танцевали».



Немецкая слобода в Москве в конце XVII в. Старинная гравюра

Спектаклю предшествовал ужин, — «а после кушанья изволил великий государь себя тешить»...

Сцена приподнята над полом. Отделена от зала брусом с перилами и «шпалером», раздвижным занавесом, подвешенным на медных кольцах. Рампа — сальные свечи, воткнутые в подобие подсвечников, укрепленных на деревянной доске.

Декорации — «рамы переспективного письма», в изготовлении «перспективного дел мастера», голландца Петра Энглера. Деревянную «поделку» работали отечественные столяры; хроника 1675 г. сохранила нам имя одного из первых рабочих-машинистов — столяра Гаврилки Филонова.

«Июни в 21 день по указу великого государя, по приказу Володимерской чети, за прописью дьяка Ивана Евстафьева велено купить к перспективному делу 700 арш. холста ценою по 5 денег аршин и купя отвезти в село Софроново и отдать живописцу иноземцу Петру Энглеру. А на покупку тех холстов деньги дать по приказу Галицкие чети».

Костюмы отличались роскошью и не только шились из «шелковых персидских пестредей», из «анбурского» сукна, из «атласу волнистого, турецкого», но и делались, строились вместе с бутафорией.

«Сделан Голиафу кафтан большой из пестрых выбоек, латы большие ж от головы до коленей; да ему ж сделана голова большая клееная полотняная с накладными волосами и с бородою; да на голову большой шлем белого железа; да для вышины поделаны ноги большие же, да копье деревянные».

Финальная сцена — казнь Амана...

Смакуется она «постановкой» во-всю. Лобное место. Виселица.

Как попал Аман на «лобное место» — никого не интересует.

Точно также никого не смущает, что палачом Амана автор делает «дурака» Ганса Кнапкезе, весь вечер смешившего «высоких гостей» балаганными интермедиями, изображавшими ссору его с женой, при чем жену, как и вообще женщин в этом спектакле, исполнял мужчина.

Кончалась комедия (как и начиналась) славословием Алексею Михайловичу.

В ответ царь, — просидев десять часов не вставая с места, — «всемилостивейше» обласкал автора Грегори и исполнителей, а преподнесенный ему экземпляр «Артаксеркова действа» велел переплести в сафьян с золотом (тем не менее до нас он не дошел)...

Потушены свечи... Задернута «шпалера».

Первый спектакль русского придворного театра в селе Преображенском окончен.

С этого момента ведет свое исчисление так называемый «культурный» театр, по ту сторону которого остались рудименты народного творчества — ватаги скоморошьи, кукольная комедия, песня, хоровод и т. д. Все те «хари» и «личины» народного искусства, которых отныне «просят не смешивать» с придворными «экомедиантами», творящими «литературный» театр. Ближайшее «участие в этом принимает и придворный пиита-дефирамбист, драматург Симеон Полоцкий. Недаром театр этот возник как царская «потеха, недаром перед началом каждого спектакля он припадал всеподданнейше к монаршьим стопам: — «великий Алексей Михайлович, о царю самодержче, к сему многих стран государю, тебе уже весь народ Великия, Малыя России ся склоняет, купно же и Белыя.» Все это само по себе расшифровывает и ту «культуру», которую

он нес в своем зародыше, культуру классового театра, тогда придворно-боярского, впоследствии дворянского.

В 1673 году «генваря в 22-й день великий государь царь указал над оптекою, что на дворце в палатах построить как быть комедийному действу». А 23 января «по приказу окольничьего Артамона Сергеевича Матвеева переведены из села Преображенского из комедийной хоромины рамы перспективного письма и внесены в палаты, что над оптекою, а для вносу, те большие и средние рамы во дворе не прошли, перетерты, и построены сдвижными... а за железо и за дело по уговору кузнецу Сеньке Трофимову три рубля десять алтын».

Таким образом возник второй придворный театр и спектакли чередовались между селом Преображенским и «над аптекарским приказом палатами». Кроме «Артаксерксова действа» в репертуаре Грегори были еще комедии об «Иудифи», о «Товии», «Малая прохладная комедия о преизрядной добродетели и сердечной чистоте в действе об Иосифе», «Темир-Аксаково действо или малая комедия о Баязете и Темерлане» и «Жалостная комедия об Адаме и Еве».

В половине 1673 года пастору Грегори было поручено обучать «комедийному строению» 26 человек из под'ячеських и мещанских детей из Новомещанской слободы, дабы они впоследствии стали «его царского величества экомедианты». Это была первая в России театральная школа.

В разрядных записках царствования Федора Алексеевича мы не находим ничего, что подтвердило бы дальнейшее существование театра. Со смертью Алексея Михайловича рассеялась и созданная им придворная труппа. Сам Грегори умер еще до Алексея Михайловича. Боярин Матвеев попал в опалу и был сослан. Но сама идея театра успела пустить корни, и домашние театры (в будущем крепостные) мы находим у бояр Милославского, кн. Одоевского, кн. Голицына, боярыни Арсеньевой, в покоях царевны Софьи Алексеевны.

ПЕТРОВСКИЕ РЕФОРМЫ И ТЕАТР

II

Вводя новые учреждения,—говорит М. Н. Покровский («Русская история», т. II),—Петр сознательно руководился техническими соображениями, а бессознательно служил интересам той экономической силы, которая гнала Россию в Европу, не справляясь ни с чьими суб'ективными планами и намерениями...» Искренно веря в силу своей «дубинки» (которую буржуазные историки символизировали как всемогущий «гений Петра»), Петр совершенно последовательно спрашивает в своем указе 1723 года: «не все ли неволей сделано?» — и как бы отвечая сам себе, тут же добавляет: «уж за многое благодарение слышится, отчего уже плод произошел».

«Дубинка», экономически насаждавшая торговый капитализм и гнавшая Россию в Европу, не могла не сделать об'ектом своего воздействия и те зрелища, тот театр, который играл к тому времени столь видную роль при европейских дворах.

Во время своего заграничного путешествия Петр Великий повсюду имел случай видеть театральные представления и убедиться, что они служат для европейского общества одним из самых любимых увеселений. В 1697 году в Амстердаме дан был в его присутствии великолепно обставленный балет «Купидон». В Вене, в Лондоне он посещал представления Итальянской оперы, в то время входившие в моду, и восхищался лондонской примадонной Кросс. С конца XVII столетия при европейских дворах мало-по-малу прививается обычай устраивать так называемые Wirtschaften, нечто вроде импровизированных домашних спектаклей или маскарадов с куплетами и танцами, преимущественно пасторального содержания. Государи и государыни разыгрывали обыкновенно роли хозяина и хозяйки;

гостями являлись принцы и ближайшие придворные, одетые крестьянами, пастухами, матросами, солдатами и т. п. С подобными представлениями часто соединялись аллегорические маскарадные процессии, отличавшиеся особой роскошью и затейливостью. В бытность свою в Вене (11 июля 1698 года) Петр сам принимал участие в одной из таких Wirtschaften вместе с императором Леопольдом; он явился в костюме фрисландского крестьянина и по окончании спектакля очень много танцовал*).

Если вспомнить «ассамблеи» и особенно «машкерады», которые дубинка Петра насаждала в России и которые впоследствии весьма основательно утвердились при «императорских дворах», не трудно провести параллель и безошибочно указать источник их происхождения.

«Возьмем,—говорит М. Н. Покровский («Русская история», т. II) записи какого-нибудь современника петровской реформы, имевшего случай наблюдать Россию «сверху», хотя бы известный дневник Берхгольца. Вам покажется, что русские решили всю свою жизнь превратить в сплошной праздник и считают все остальное глупостью. С раута в летнем саду мы попадаем на бал во дворце, с бала на спуск нового корабля, что стоит десяти балов, со спуска корабля на маскарад по случаю Ништадского мира. Неправильно сказать «на маскарад», ибо их было несколько, и каждый длился по нескольку дней. Густая пелена винного угара висит над всей этой чрезвычайно обстоятельной и многоречивой одиссеей голштинского двора, рассказанной Берхгольцем: и не без вздоха облегчения сообщает он иногда (так редко), что «сегодня разрешено было пить, сколько хочешь». Ибо обыкновенно пить было обязательно «сколько хочет царь».

В одну из зим был устроен маскарад когда «целый флот двигался по улицам на санях. Экипаж самого царя представлял точную копию в миниатюре—только что спущенного недавно величайшего корабля русского флота «Миротворца» (он, конечно, назывался по голландски—Fridemaker). На нем было несколько мальчиков—юнг проделывавших все морские эволюции, «как самые лучшие и опытнейшие боцманы». По команде Петра они ставили паруса, как требовало направление ветра, что оказывало хорошую помощь 15 лошадям,

*) П. О. Морозов «История русского театра», т. I.

которые тащили корабль». Он был вооружен 8 или 10 настоящими пушками, из которых Петр салютовал время от времени, а ему отвечал с другого такого же «корабля» валахский господарь, ехавший в конце поезда. Всего было около 60 саней—25 дамских и 36 мужских, при чем самые маленькие везли 6 лошадей. А перед этим серьезным или «настоящим» маскарадом шла еще шутовская процессия «князь-папы» с его кардиналами и божеством морской стихии—Нептуном... Во время речной части маскарада его знаменитого «князя-папу— везли через Неву на особого рода машине, состоящей из плота, на котором поставлен был котел, наполненный пивом: посреди котла, в огромной деревянной чашке плавал несчастный всемогущий патриарх», а сзади, на бочках, плыли, ни живы, ни мертвы, его не менее несчастные кардиналы. Когда «машина» подошла к берегу, и ее пассажиров нужно было высаживать, те, кому царь поручил эту операцию, по специальному приказу, опрокинули чашку с князем-папой, и тот принял пивную ванну».

Не менее энергично действовал «дубинка» и в области театра. Насаждая театр по линии равнения на Европу, Петр заставлял его играть непосредственно-политическую роль агитатора, панегириста его реформ. Строить приходилось почти заново.

С одной стороны от «комедии» времени Алексея Михайловича ничего не осталось—события последней четверти XVII века, внешние войны, стрелецкие и церковные «мятежи», все это создавало условия, когда двору было не до театра С другой стороны—тот театр, который затевал Петр должен был представлять из себя публичное зрелище, т. е. по существу совершенно новую для России затею.

Петр отправляет за границу некоего Яна Сплавского. личность довольно авантюрного типа, венгерца, поступившего на русскую службу, поручив ему сформировать там и привести в Россию труппу. Сплавский вступил в переговоры с директором одной из странствующих немецких трупп того времени Иоганом Кунстом. Кунст сначала не соглашался ехать, напуганный рассказами о России *)

---

*) Кунст мотивировал свою боязнь теми же доводами, которые за 25 лет до того проводил Фельтен. «Тамо мне говорили, — доносил Сплавский, — что здешняя (т.-е. русская — Э. Б.) земля столь худа есть, что никто в оной исправитись не может; но, как я о том спрашивал, от кого они то слышали, и на то мне отвечено, что от игреца кукольного Гордона, что он у его величества служил в капитанском чине, а как он о жалованье бил челом, то его велели бить кнутом, и для того он сбежал».

Но 12 апреля 1702 года с ним все же был подписан «во имя царского величества» договор, по которому ему вместе с «действующими людьми» вменяется в обязанность за жалованье в 6000 ефимков (по тогдашнему курсу — 4200 рублей) в год «яко верному рабу» «увеселять» его царское величество всеми вымыслами и потехами и для того всегда бодр, трезв и готов быти».

Место для постройки «делательного двора» было сначала выбрано «в'ехав в Никольские ворота на левой стороне», но потом, однако, остановились на Красной площади близ «триумфальных светлиц».

«Для поспешения» Петр приказал еще до окончания этой постройки приспособить под спектакли Кунста дом генерала Франца Лефорта в Немецкой слободе. Это было «громадное каменное здание в итальянском вкусе, в которое нужно было всходить по лестнице с правой и левой стороны, по причине большого протяжения самого здания*)

В дополнение к труппе Кунста послу Измаилову было предписано купить в Берлине «робят маленьких с гобои и сироши».

Комедийная хоромина на Красной площади была открыта на рождестве 1702 года. Одновременно Кунсту было отдано в обучение десять человек «из русских робят, каких чинов сыщутся, к тому делу удобных». Кунст обучал еще учеников корабельного Сухаревского училища, дворян и детей чиновников, которые давали любительские светские спектакли в рапирной зале Сухаревой башни, на которых часто присутствовал и сам царь.

Спектакли труппы Кунста продолжались до конца 1703 года. О судьбе самого Кунста два историка русского театра Арапов и Морозов—дают разные сведения. По Морозову Кунст в конце 1703 года умер и его труппа была отпущена на родину за исключением вдовы его Анны Кунст, которая еще некоторое время занималась с «русскими ребятами». Арапов («Летопись русского театра») защищает другую версию. I апреля 1704 года, — рассказывает он, — Кунст сыграл довольно дерзкую шутку с московской публикой. Он выпустил заманчивое об'явление о какой-то новой, еще не игранной пьесе. На спектакль приехал и сам Петр. Заиграла музыка, поднялся занавес, и зрител увидели на полотне, освещенном яркими огнями, надпись: «сегодня I апреля». Вскоре после этого

---

*) Путешествие Карнилия де-Бруина.

Кунст бежал из России, убоясь царского гнева. Так как актерам не было заплачено жалованье, было назначена продажа с аукциона театрального имущества Кунста. Аукциону предшествовало такое об'явление от полиции: «Продаются театральные украшения директора немецких комедиантов Ягана Кунста, убоявшегося городского правительства за сочиненные и представленные им на публичном театре пасквильные комедии; уехал он из России инкогнито, не заплатя ни комедиантам, ни танцовщикам, ни музыкантам за многие игрища жалованье; по сему резонту об'являем, что продажа вся делается на уплату долгов Кунста».

После Кунста во главе театральной хоромины на Красной площади становится золотых дел мастер Отто Фюрст. Он только незадолго до этого прибыл в Москву и с театром не имел ничего общего, что и незамедлило сказаться на деле. За всю зиму 1704 года русские ученики «действовали только три комедии». За то весьма усердно пьянствовали и безобразничали, вызывая обильные жалобы. С 1705 г. труппа Фюрста могла уже давать спектакли на русском языке, женские роли исполняли в русских спектаклях мужчины.

Плата за места в «театруме» на Красной площади была установлена в 3, 5, 6 и 10 к. Билеты «ярлыки» продавались в особых «чуланах». Валовой сбор «с комедийной хоромины смотрящих людей» достиг в 1703 году 406 руб. 23 алтына, в 1704 году 388 руб. 9 алт. 4 деньги. Спектакли давались два раза в неделю, по понедельникам и четвергам. Сборы в летние месяцы достигали от 5 до 24 рублей. Посещаемость достигала до 400 человек и опускалась до 25. За проезд в Кремлевские ворота брался особый сбор, который указом от 5 января 1705 года для поднятия сборов был уничтожен: — «в те дни ворота городовых по Кремлю, по Китай городу и по Белому городу в ночное время до 9 часу ночи ни запирать и с проезжих указанной воротами пошлины не имать, для того чтобы смотрящие того действия ездили в комедию охотно». Но сборов это все-таки не подняло. По крайней мере на починку здания средств не хватало.

С переездом двора в Петербург театр на Красной площади стал хиреть и вскоре публичный театр в Москве перестал существовать.

Остались закрытые частные театры царевны Наталии в Преображенском дворце, том самом, где давались спектакли Грегори, и у царицы Прасковьи Федоровны в Измайлове.

Кроме того, существовал еще театр школьный в помещении Московской славяно-греко-латинской академии. Спектакли этого театра носят специфический риторико-панегирический характер в стиле западно-европейского иезуитского школьного театра, папахивая еще в значительной мере духовной закваской мистерий. Разыгривали эти спектакли студенты академии, именовавшиеся в извещениях «государственными младенцами». Сами названия пьес дают достаточное представление о сущности их. Например — «Ужасная измена сластолюбивого жития с прискорбным и нищетным в евангельском пиролюбце и Лазаре изображенная, ныне же при залустных пированиях действием благородных великороссейских младенцев в новосияющих славянолатинских Афинах в царствующем и богоспасаемом граде Москве явленная лета 1701 году». Или же другая пьеса — Боже уничижителей гордых в гордом Израиля уничижителе через смиренна Давида уничиженном Голиафе уничижение при триумфальном торжественном вшествии в царствующий великий град Москву преславного торжественника и победителя, свейские прикрепкие силы разорителя, богопротивных изменников истребителя, российская своея державы обновителя, расширителя и защитника, благочистивейшего, самодержавнейшего августейшего великого государя нашего царя и великого князя первого тем именем и победою Петра Алексеевича, действием его же государевой академии учением греческим, славенским и латинским благолепие процветающие изображенное в царствую щем великом граде Москве лета от воплощения господня 1710».

Место прекратившей свое существование комедийной хоромины до некоторой степени занял театр в большом Московском госпитале на Яузе, где спектакли давали студенты хирургической школы. Организовал этот театр начальник госпиталя доктор Бидло. Есть основание думать, что этот театр существовал довольно долгое время. Спектакли в нем давались на рождественских праздниках и на масленной

На почве этих спектаклей возникло даже «дело» по обвинению доктора Бидло в переманивании в госпиталь студентов славяно-латинской академии, имевших уже некоторую сценическую сноровку по опыту школьного театра. По справке синода за три года, с 1719 по 1722 из академии перешло в госпиталь 108 студентов.



Яузский госпиталь, в котором был студенческий театр

Эта близость к школьному театру духовной академии наложила печать и на характер спектаклей в Яузском госпитале. Достаточно сопоставить названия вышеприведенных пьес с заглавием пьесы, которую согласно «Юрналам» Петра он смотрел в театре на Яузе 18 мая 1724 года, в день коронования Екатерины I: — «Слава российская, действа вседержавнейшего императора всероссийского Петра Первого, благодеяния России показавшего и торжественный всероссийский триумф коронования всепресветлейшия государыни императрицы Екатерины Алексеевны, действием персональным изображенна в Московском гофшпитале». Не трудно определить, что эта — самая что ни на есть «школьная драма», хоть и поставленная вне стен академии.

Что же представлял из себя репертуар петровского публичного театра — трупп Кунста и Фюрста? Было ли это продолжение того жанра, который насаждал Грегори в селе Преображенском и «над оптекой» или что-нибудь другое?

Репертуар Кунста и Фюрста представлял дальнейшую проработку тех же «английских комедий», но успевших, однако, к тому времени в Западной Европе перейти в некое новое «качество», связанное в истории с именем Фельтена.

«Английская комедия» имела одним из своих последствий насаждение кадра профессиональных актеров, которые, разбившись отдельными компаниями труппами — кочевали по немецким странам. Совершенно правильно оценивают их историки театра, как новую метаморфозу средневековых вагантов, бродячих певцов и народных увеселителей. Из числа этих трупп во второй половине XVII столетия выдвинулась и стала особенно популярной труппа, во главе которой стоял бывший студент лейпцигского университета Иоганн Фельтен *).

Не порывая с репертуаром и сценическими навыками «английских комедиантов», Фельтен настолько перетряхнул, обновил и освежил их, что его репертуар справедливо считается одной из дальнейших вех в развитии немецкой сцены.

Прежде всего он расширил репертуар заимствованием из итальянского и французского театра, заимствованием не только литературным, но и сценически-техническим. Кроме Мольера, усердным поклонником которого был Фельтен, в круге его внимания оказались и импровизационные методы итальянской comedia dell'arte.

Репертуар театра Фельтена составлялся в полном смысле слова производственно — тут же за «станком», в работе, а не в «кабинете» драматурга. Тексты пьес записывались в тетрадках, расписывались по ролям и переходили от старшего к младшему поколению, видоизменяясь, приспособляясь и не зная книжной «крепости». Сама экономика театра диктовала именно такой способ «консервирования репертуара». Пьеса, состряпанная той или иной «бандой», оставалась ее монополией, ее «хлебом» и всячески оберегалась от чужого глаза. Источниками служили какой-нибудь роман, новелла, история, которые приспособлялись под данный театр, под данную труппу — zur Vorstellung.

---

*) Еще посланный Алексеем Михайловичем в 1672 году заграницу полковник Стаден вел переговоры с Фельтеном о приглашении его труппы в Москву. Но немецкие актеры боялись тогда принять предложение в Россию, где иностранцам грозят иногда «кнутом и Сибирью». Кроме того, сам царь торопил с желанием поскорей увидеть немецкую театральную потеху и решено было не дожидаться возвращения Стадена и устроить театр домашним образом при помощи своих московских немцев. Само собой, что избранный «орудием» для этого московский пастор Грегори не мог знать нового немецкого театра Фельтена и его репертуара и обратился к старому, изданному за полвека до этого, в 1620 году, сборнику «английских комедий», где на первом месте стояла комедия об Эсфири и Амане.

Театр Фельтена в смысле жанра различал — «главные действа» (Hauptactionen), т.-е капитальные, основные пьесы, интермедии (Zvischenspiele), т.-е. междудействия и небольшие заключительные пьески (Nachcomedien), приблизительно позднейший водевиль. Главными действующими лицами в Hauptactlonen были обычно «герои» — короли, принцы, полководцы. Рядом с королем или принцем обязательно — «дурацкая персона», шут Гансвурст из «английских комедий». Шут и король, герой и его карикатура трагический пафос и кабацкое остроумие идут рука об руку и эта быстрая смена трагических и комических положений, этот яркий контраст образов и постоянное появление иа сцене двух противоположных элементов составляют наиболее привлекательную силу этих пьес. Язык их, с одной стороны, отзывался торжественностью придворной литературы XVII столетия, ее галантных романов, панегирической лирики и дидактических поэм, с другой — в них слышалась грубейшая площадная речь, переполненная самыми циническими шутками, которые, конечно, пояснялись соответствующей мимикой».

Актеры, приехавшие с Кунстом в Москву*), и игравшие в театре на Красной площади были несомненно Фельтеновской школы, т.-е. по сравнению с труппой Грегори были: прежде всего профессионалы, а затем — представители более позднего напластания «английской комедии», приобретавшей на континенте Европы уже довольно яркие самобытные цвета и традиции. Сохранившееся «описание комедиям, что каких есть в государственном посольском приказе, мая по 30 число 1709 года», дает нам список репертуара петровского публичного театра. Список этот был впервые опубликован в журнале «Современник» за 1850 год и содержит в себе следующие названия:

1. «О Франталисе, короле Эпирском и о Мирандоне, сыне его и о прочих».

2. «О честном изменнике, в ней же первая персона арцух Фридрих фон Поплей».

3. «Дон Педро, почитанный Шляхта и Амариллис, дочь его».

---

*) В труппе кроме самого «начального комедианта» Кунста (он называется также «его царского величества комедиантским правителем») и его жены Анны, было еще семь актеров: Яган Бейдляр, Яков Старкей, Яган Плантин, Антоний Родакс, Михаил Вирт, Карл Ниц и Михаил Езовский.

4. «Прельщенный любящий».

5. «Принц Пикель-Гяринг, или Жоделетт комедия, самый свой тюрьмовый заключник».

6. «О крепости Грубстона, в ней же первая персона Александр Македонский».

7. «Сципио Африкан, вождь римский и погубление Софонизбы, королевы Нумидийския».

8. «О графине Триерской Геновеве».

9. «Два завоеванные городы, в ней же первая персона Юлий Кесарь».

10. «Постоянный Папиньянус».

11. «Порода Геркулесова, в ней же первая персона Юпитер».

12. «О Баязете и Тамерлане».

13. «О докторе битом (Доктор Принужденный), шутовская».

14. «О Тенере, Лизетине отце, винопродавце, перечневая, шутовская Семена Смирнова» *).

15. «О Тонвуртине, старом шляхтиче, с дочерью, перечневая, шутовская Семена Смирнова.

Здесь и старые времена Грегори — «Темир-Аксаково действо», получившее название «О Баязете и Тамерлане», и приспособление трагедии Лоэнштейна «Софонизба», превратившееся в «Сципио Афракана» и Кальдероновский «Сам у себя под стражей», афишировавшийся, как «Жоделет самый свой тюрьмовый заключник», и легенда о Дон-Жуане под названием «Дон-Педро, почитанный Шляхта и Амариллис, дочь его», и отголосок Шекспировского «Юлия Цезаря» — «Два завоеванные городы, в ней же первая персона Юлий Кесарь» и из Мольера — «О докторе битом» («Врач по принуждению») и «Порода Геркулесова» («Амфитрион»).

Если сравнить репертуар Грегори в селе Преображенском с репертуаром Кунста в петровской «комедийной хоромине», мы увидим определенную продвижку по политическому компасу — «российской Европии».

У Грегори еще в значительной мере византизм духовно-библейской проповеди, священно-учительный элемент сплетается с образцами «английской комедии».

---

*) Один из русских учеников Кунста, взятый на сцену из под'ячих ратуши.

Кунст и Фюрст были уже определенно теми «варягами», которым за 6000 ефимков в год преобразовательская «дубинка» давала категорическое задание, чтобы было «как в Европах». С русским бытом, русской современностью эти пьесы, этот репертуар сам по себе, конечно, не был связан. Сами исполнители были, по европейскому масштабу, третьесортными, чем в значительной степени об'ясняется и слабый успех их. Не имели они и подготовленной аудитории. Театр насаждался, как и многое в петровских реформах, «неволей», в порядке приказа. Только в этом и надо видеть причину их экономического «крушения», а вовсе не в отсутствии русской художественной литературы, как думает Н. С. Тихонравов. Литература в то время еще почти не определяла театр.

Важно другое — важно организационное значение этих спектаклей, как первого русского публичного, открытого, общедоступного театра, как первое семя его, которое уж не могло зачахнуть и неминуемо должно было дать «всходы».

Чтобы закончить с петровским театром, остается сказать несколько слов об устройстве сцены. Она не была похожа на теперешнюю нашу сцену и представляла собой вымирающий вариант сцены Шекспировской. Отпала по сравнению с Шекспировской двухярусность. Исчез балкон второго этажа, осталась одна нижняя площадка. Она была разделена раздвижным занавесом — шпалерой на две части, — внешнюю, до занавеса, и внутреннюю, за занавесом. Декорации ограничивались одним задником. Пока действие происходило на внешней сцене (по существу — просцениум), за занавесом устанавливался нужный задник. Иногда ставилась декорация и перед занавесом. В сценариях пьес встречаются ремарки, на какой части сцены должно происходить действие. Если на задней, это обычно обозначалось словами — «шпалер открыт будет».

ЗАЧАТКИ НАРОДНОГО ТЕАТРА

III

Спектакли «комедииной хоромины» не прошли даром и вскоре вызвали подражателей. Студенты славяно-греко-латинской академии — «школярики, латиною губы примаравшие», соединившись с учениками госпитальной школы и любителями из под’ячих, посадских, мастеровых, насмотревшись фельтеновского репертуара, стали приспособлять свой «опыт» для своеобразного отхожего промысла.

Снимали где-нибудь сарай или другое пустующее помещение, кое-как, самым нищенским образом, приспособляли его под театр и давали спектакли, пополняя сборами от них скудную свою «мошну».

«Образованное общество» смотрело на эти «подлые» забавы свысока и, конечно, ничем не поощряло их.

Меж тем, здесь-то и закладывались на основе подсмотренной чужеземной техники сценических форм первые ядрышки русского балагана, русского народного театра.

Здесь, между прочим, немецкий Гансвурст, дурацкая персона, впервые превращается уже в русского гаера, разыгрывающего целый ряд чрезвычайно циничных интермедий с старухой, молодкой, дьячком, шляхтичем, цыганом, раскольником, купцом и т. п. Известный собиратель лубков Ровинский*) полагает, что некоторые из собранных им «потешных листов» являются иллюстрацией этих интермедий, перешедших впоследствии в кукольную комедию и в приговорки раешника.

*) Д. А. Ровинский. Русские народные картины.

Такие «междувброшенные забавные игралища» занимали сначала видное место в спектаклях московского госпиталя на Яузе, а затем отрываются от больших пьес, где служат междудействием, интермедией, и начинают существовать отдельно. Один из первых историков русского театра Штелин говорит, что «вскоре по прочном утверждении придворного театра для людей из низших сословий устроился особый, крайне дешевый театр; вместо всякой музыки тут играли на рожках, а в репертуар без сомнения входили различные весьма несовершенные по форме, но живые и насмешливые сцены из народного быта.

Из репертуара этих народных балаганов конца XVII и начала XVIII столетия мы знаем пьесу «Соломон и Гаер». Царь Соломон был одним из употребительнейших персонажей лубочной литературы, как текстовой, так и изобразительной. Российский Картуш Ванька Каин («Жизнь Ваньки Каина, им самим рассказанная». Новое издание Григория Книжника, С-Пб, 1859 г.) рассказывает о том, как он однажды, на масленице, устроил в Москве катальную гору, украшенную елками, болванами и красным сукном и, собрав до тридцати человек комедиантов, велел им представить на той горе о царе С о л о м о н е игру, при чем были два шута. Между прочим, у того царя нарочно украдены были деньги, с коими пойман был суконщик, который для того нанят был, за ту кражу к наказанию, для чего собрано было до 200 человек и поставлены были в строй, и каждому дано было по метле. Раздев того суконщика, надели на него деревенскую шапку, на шею галстух, на руки большие рукавицы, к спине привязали маленького медведя и пустили тем строем до конца той горы, при том били в барабан; за майора правил суконщик Волк, который ездил на лошади и тех стоящих в строю принуждал. Реченный суконщик ходил взад и вперед шесть раз, избит весь был до крови, за что, — рассказывает Каин, — взял с меня один рубль денег да шубу новую».

Здесь же в этом балагане петровских времен впервые появляется приобревшая впоследствии огромную популярность и дожившая и до наших дней «Комедия о царе Максимилиане и непокорном сыне его Адольфе». Доискаться первичного оригинала этой пьесы не представляется возможным — до того она испещрена всевозможными вставками, вариантами, переделками.

Содержание пьесы само по себе весьма несложно.

Появляется грозный и могучий «западных северных краев» царь Максимилиан (в некоторых вариантах—Максимиан, Максим), начинает хвастать своими громадными завоеваниями, повелевает воинам трепетать при одном его взгляде, садится на трон и велит призвать своего «вздорного, непокорного» сына Адольфа, который был в отсутствии «по Волге-реке катался, да с разбойниками занимался». Максимилиан отчитывает сына за занятие, не подобающее царскому сыну, и велит ему «покориться кумирическим богам», веру в которых он сам недавно принял. Адольф решительно отказывается и громко выражает свою грусть. Максимилиан приказывает бросить его в темницу. Неоднократно он вызывает его к себе из темницы и уговаривает. Но все напрасно. Адольф непреклонен. Тогда Максимилиан посылает скорохода-фельдмаршала за придворным рыцарем Бармундом и повелевает ему отрубить голову непокорному Адольфу. Несчастный Адольф просит дать ему проститься со всеми и произносит патетическое прощанье со всем миром, севером, югом и востоком, со всеми богатырями и красными девицами. Рыцарь Бармунд, он-же палач, отсекает голову Адольфу. Но тут же исполняется ужасом и раскаянием в содеянном. Вскоре и сам царь сознается, что ему взгрустнулось по непокорном сыне Адольфе. На этом и заканчивается пьеса. Но ее несложный сюжет меньше всего играет роль сам по себе. Он только канва, по которой богато расшита всякая импровизация. Так, например, когда царь выражает грусть по казненном сыне и жалуется на старость и недомоганье, на сцене появляются и лекарь-шарлатан, и портной с комическими прибаутками, и глухая старуха—жена гробокопателя, которая не слышит и отвечает невпопад, и гробовщик с целым рядом шутовских выходок. Тут же разыгрывается турнир рыцарей, где «черный арап» хочет покорить царя Максимилиана, а Максимилиан обращается за помощью к храброму Анике-воину. Аника похваляется своей неустрашимостью, он не боится-де и самой смерти: «Ну, наслышал я, какой-то есть смерть, и с той стычку бы изымал. Что ж ты, старая старуха, мякинное твое брюхо, из-под винной бочки шлюха» и т. д. Появляется смерть с косой и подкашивает не в меру расхваставшегося воина. Вставляется еще иногда вариант к Анике—рассказы столь же хвастливые казака и гусара, являющихся ко двору Максимилиана. В других вариантах рыцарь Бармунд встречает свою сестру Венеру, вступающую в открытом поле в бой с богатырем.

Сам рыцарь-богатырь носит иногда ничем как-будто необ'яснимое имя Мориц. В текст пьесы вставляются романсы («Среди долины ровныя», «Я в пустыню удаляюсь» и др.), солдатские и народные песни. Многие действующие лица, появляясь на сцену, обращаются к публике: «Здравствуйте, почтенные господа, вот и я явился к вам сюда» — дальше идет рекомендация, кто именно явился.

Во всем этом калейдоскопе нетрудно усмотреть костяк комедии репертуара Фельтена, которую русские «смотрельщики» видели в «комедиальной хоромине» на Красной площади, обильно уснащенную народным юмором скоморохов, окрутников, «кукольной комедии», украинского вертепа и т. д.

Таким образом на основе опыта школьного любительства и государственной инициативы Петра в насаждении чужеземного профессионального театра возникает частный почин, причудливо комбинирующий эти два начала на фоне народного творчества.

И после прекращения «государственной антрепризы» в Москве эта частная инициатива не иссякает и играет в дальнейшем развитии театрального дела довольно видную роль.

Архивы того времени сохранили большое количество «челобитих» с просьбой о разрешении на устройство спектаклей.

11 декабря 1749 года Санкт-Петербургского пехотного полка сержанта Петра Канищева служитель Кондратий Байкулов подал в главную полицийместерскую канцелярию челобитье, в котором писал: «сего декабря 11 дня нанял я для играния во время будущих святок комедий за Пречистенскими вороты, в приходе Живоначальные Троицы, что в Зубове, в доме князя Николая Александровича Засекина, четыре палаты по контракту». При челобитьи приложен контракт, который гласит: — «отдал я, князь Николай Александрович Засекин внаймы четыре палаты для играния комедии сержанта Петра Гаврилова сына Канищева служителю его Кондратью Байкулову с сего декабря до Генваря по 6 число. А во время игры мне князь Николаю ему Кондратью помешательства ни в чем не чинить, и какова чину люди станут приходить и мне не спорить. А денег я взял с него Кондратья четыре рубля, а по прошествии январь 6 числа взять толико же число. А ежели в чем я, князь Николай, против сего контракта не устою, взять ему, Кондратью, с меня, Николая, все, что ему

Кондратию, та комедия станет, в том я подписуюсь. А мне ходить в комедию смотреть, в чем и подписуюсь: князь Николай Засекин».

Таких заявлений было не мало, при чем спектакли часто происходили одновременно в нескольких местах города. Так, например, на тот же срок, что и Байкулов, компания в 20 человек сняла две палаты в доме «действительного камергера князя Андрея Федоровича Вяземского».

При одной из челобитных сохранился реестр, «каковы будут играны акты»: 1) о храбром неополитанския земли герцоге Фридрихе, 2) о Кире царе Перском и о скифской царице Тамире, 3) о Леандре и Ливизе, 4) о Ипполите и Жулии.

Арапов рассказывает, что на масленице служители царских конюшен в рогожных костюмах давали в разных местах свои представления, и для извещения о том публики на окне выставлялся бумажный фонарь и играли на рожках. Эти представления назывались игрищами. Зрители платили за места от 1 до 4 копеек.

Все это, конечно, было в связи и определялось бытом Москвы середины XVIII столетия.

Москва в это время,—говорит Григорий де-Воллан*) была преимущественно деревенским городом, дажа с черными и курными избами. Под окнами таких домиков или изб, крытых в некоторых местах на окраинах соломой, можно было найти завалинку или лавочку. В середине по всей Неглинной, где теперь Трубный бульвар, Кузнецкий мост, Театральная площадь и Александровский сад, существовало еще большое почти непроходимое болото, всегда наполненное сором, всяким пометом и нечистотами. Одни только большие проезжие дороги были мощены камнем, другие улицы оставались немощеными или были мощены по старому—бревнами или фашинником. В таком виде оставались они до 1812 года. Кроме церквей и казенных зданий, было очень мало каменных домов. Эти каменные были у «знатных» людей, стояли они в глубине широких дворов, окруженные многими деревянными службами. Это были те-же помещичьи усадьбы, перенесенные в столицу. На ночь, т. е. в 10 часов, улицы запирались рогатками и отпирались за час до рассвета. Трещетный бой и набат давали знать

*) Григорий де-Воллан «История общественных и революционных движений в связи с культурным развитием русского государства». Т. II.

обывателям о пожарах и другой опасности. Тем обывателям, дома которых выходили на улицу, разрешалось ставить на окна не меньше 2 свечей, которые должны были гореть до полуночи. Ночью через рогатку никого не пропускали без фонаря. Английский посланник пишет в 1742 году о Москве, что это «самое неприятное, самое грязное место, когда-либо виденное им».

КАК ВЕСЕЛИЛОСЬ РУССКОЕ БАРСТВО XVIII ВЕКА

IV

Московское барство XVIII века было далеко от «подлых» потех и вело другую линию «светского» театра по своим усадьбам-домам. «Благородные» спектакли в «высшем обществе» назывались тогда «партикулярными». Зимою, когда все поместное дворянство после летнего «отдыха» собиралось в Москву, их было по несколько на неделе. Летом,—рассказывает известный театрал Жихарев,—в Москве становилось пусто и безлюдно, на улицах пробивалась травка. Только одна часть города не пустела и летом, это—Немецкая Слобода, она была «всегда в своем нормальном состоянии». На зиму же опять начинался «с'езд» и оживали партикулярные спектакли.

Зимние сборы в Москву,—читаем мы у Матвеева (Н. Матвеев, «Москва и жизнь в ней»),—составляли весьма сложный вопрос для многих. От'езд откладывался со дня на день. Путешествие совершалось всегда на «долгих», т.-е. на собственных лошадях. Собираясь в путь, их закармливали и об'езжали. Составлялся список, кого из многочисленной дворни взять с собой. Наконец призывали священника, служили молебен и с крестом и хоругвями отправляли вперед обоз подвод в двадцать. Не покупать же в Москве продовольствия, когда своего деревенского много и оно лучше городского.

И вот трогались подводы, нагруженные замороженными жирными щами, мороженными густыми сливками, гусиными и утиными потрохами, гусями, утками, курами, индейками, копченою, вяленою и сушеною рыбой, кулями круп, муки, боченками свинины, солонины и даже яйцами, выпущенными в кадки.

Спустя несколько дней поднимался и помещик со всеми домочадцами: тут был весь дом, учителя, мамки, няньки, дядьки, мальчишки, девочки, собачки, птицы разные, даже был и хорек. Прежде всего выезжала большая бричка с кухней и поваром, чтобы приготовлять обед на привалах и ночлегах. За нею выезжали кареты и коляски. Когда помещик садился в экипаж в богатых поместьях, где были церкви, священник с крестом провожал от'езжающих, звонили в колокола. Вся внутренность экипажей была как сад,— из всякого рода цветистых компаньонок, кампаньонов, шутов, шутих и даже дур и дурачков. Последние припрыгивали и взвизгивали голосами всяких животных».

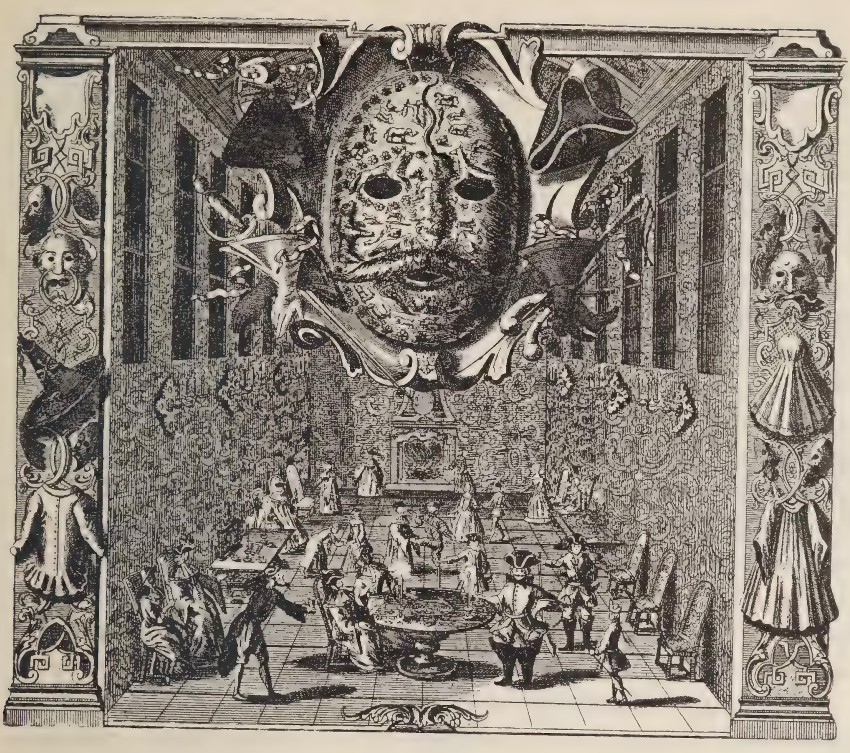
Весь этот «цвет земли», понаехав в Москву, ел, спал и развлекался, окруженный огромным количеством крепостной челяди. Так, например, у «барина» Юсупова были имения почти во всех губерниях и крепостных 40 тысяч «душ», у Воронцова — 33 тысячи, а у Строгановых — 84 тысячи.

«Вечный праздник» — балы, маскарады, обеды и «любительские спектакли» носили характер гомерического, эпического разгула и не могут быть обойдены, так как определяли в себе, своими участниками линию «благородного» вкуса, художественный курс и требования правившего тогда жизнью русского дворянства.

В течение зимы, начиная со второй половины ноября, в Москве бывало каждый день не менее 40-50 балов, на которых одних крепостных музыкантов было занято до 1300 человек.

Тот же Жихарев, о котором я упоминал выше, рассказывая о большом бале у Высоцких, говорит: — «ездили смотреть на освещенные окна дома... вся Басманная до Мясницких ворот запружена экипажами: цуги, цуги и цуги. Кучерам раздавали по калачу и разносили по стакану пенника. Это «по-барски». Музыка слышна издалече: экосез и а-ла-грек так и заставляют подпрыгивать.

Англичанка мисс Вильмот, описывая обед у генерала Кнорринга, рассказывает: — «Когда мы приехали, то нас ввели в переднюю, где 30 или 40 слуг в богатых ливреях кинулись снимать с нас шубы, теплые сапоги и проч... Все горничные, образуя целый женский хор, стоят толпою в дверях и поют национальные русские песни с аккомпаниментом скрипок и других инструментов. Маленький китаец и маленький арапченок в присвоенных им костюмах, черкешенка в прелестном одеянии своей отчизны и калмычка в княжском



Маскарад при дворе Анны Иоанновны. Старинная гравюра

костюме с присоединением к ним еще нескольких рабов, полоненных в военное время или полученных в подарок, бегают кругом стола для потехи общества, иногда поют, иногда «прыгают». После такого обеда устраивался «в гостиной» десерт с «дивертисментом».

Помещик Юшков, — рассказывает Жихарев, — держал в своем московском доме до 2000 человек дворни. Двадцать наиболее красивых крепостных девушек он выучил танцовать вальсы, кадрили, экосезы и другие танцы того времени. Он одел их в бальные туфли штофные сарафаны, бархатные повязки и в лайковые перчатки. Угощая гостей на своей подмосковной даче, Юшков дал в течение трех недель 18 балов «с фейерверками и музыкой в саду, так что новодевичья игуменья не могла справиться с своими монахинями, которые вместо заутрени стояли на стенах монастыря, глядя на фейерверк и слушая цыган и роговую музыку.

У князя Юсупова в Харитоньевском переулке, в особом доме, помещался гарем с 15—20 дворовыми красивыми девицами. Их обучал танцам известный тогда танцмейстер Иогель. Юсупов приглашал к себе закадычных друзей и приятелей на представление своего крепостного «кордебалета». Танцовщицы, когда Юсупов давал известный знак, спускали свои костюмы и являлись перед зрителями в «природном виде».

Так жило и веселилось русское барство в «столице российского дворянства», как называл Москву XVIII столетия Карамзин.

Какое же направление получила во второй половине этого столетия петровская политика «российской Европы?» Какие ростки дали в процессе экономического перехода от хозяйства натурального к хозяйству денежному вколоченные петровской дубинкой по бороздам этого процесса семена европейских реформ? Почему помещик Юсупов, ставший к этому времени на пути индустриализации своих имений и создавший в них целый ряд крупнейших суконных и других фабрик, одновременно превращает и свой крепостной гарем в офранцуженный «кордебалет», сохраняя, однако, все атрибуты вотчинного «самодержца»?

Восемнадцатый век был веком дворянской реакции после эпохи «крутого владания» Петра. «Законным преемникам Петра, — говорит Ключевский*),— его внуку и дочери, была недоступна его государственная идея. Остальные смены принесли на престол нечаянных властителей, даже инородцев, которые не могли видеть в России своего отечества. Государство замкнулось во дворце. Правительства, охранявшие власть, даже не как династическое достояние, а просто, как захват, которого не умели оправдать перед народом, нуждались не в народной, а в военно-политической опоре. Но мутная волна дворцовых переворотов, фаворов и опал своим прибоем постепенно наносила вокруг престола нечто похожее на правящий класс с пестрым социальным составом, но с однофасонным складом понятий и нравов. Это была только новая формация военно-служилого класса, давно действовавшего при дворе московских государей-вотчинников под командой бояр». Но, констатировав факт, Ключевский не дает об'яснения его, которое надо искать в том, что «рост производительных сил (Г. Плеханов «История русской общественной

---

*) В. О. Ключевский, «Курс русской истории», часть IV.



Маскарад в Зимнем Дворце Елизаветы Петровны

мысли,» т. III) был не настолько быстр, чтобы сделать устранение прежнего общественного порядка очередным вопросом в России XVIII в.». Петровская реформа, петровская «неволя» форсировали события и естественно должны были повлечь за собою некоторую реакцию, некоторое отступление, для того чтобы выравняться по фактическому состоянию производительных сил, чтобы стянуть и сшить распоротый дубинкой шов. «После полувекового перерыва,—говорит Покровский («Русская история», т. III),—Россия стала опять той «дворянской Россией», какую мы видели накануне Петра».

Но органический процесс переходной экономики, конечно, не переставал действовать и держал «окно в Европу» открытым, а раз оно было открыто, нельзя было и уберечься от европейских

«сквозняков». Правда они давали пока в корявом быту русского дворянства только флюсы, только внешние и достаточно уродливые изменения. Проникновению европейского влияния в гущу, в толщу русской жизни мешала достаточно еще плотная кора дворянско-гвардейской реакции, охранявшей мало тронутое боярское нутро.

В этом смысле особенно характерно царствование Екатерины, когда полоса дворцовых переворотов несколько улеглась и как будто выравнялась какая-то равнодействующая учета реально-общественных сил. Дворянство, образованная часть его, определявшая существо классовой идеологии, охотно читала Вольтера и модных французских просветителей, но «не могло увлечься тем, что составляло живую душу освободительной философии: стремлением уничтожить сословные привилегии и тем поставить трудящуюся массу в новые, более свободные условия существования. Дворянство не только желало сохранения крепостного права, но, как мы знаем, с большим успехом добивалось его расширения. Тогдашняя дворянская гвардия очень легко и быстро справилась бы с таким правительством, которое вздумалось бы освобождать*) крестьян». И вся политика Екатерины, называвшей себя ученицей Вольтера и другом Дидро и французских энциклопедистов, была, по существу, направлена на сохранение и расширение крепостного права.

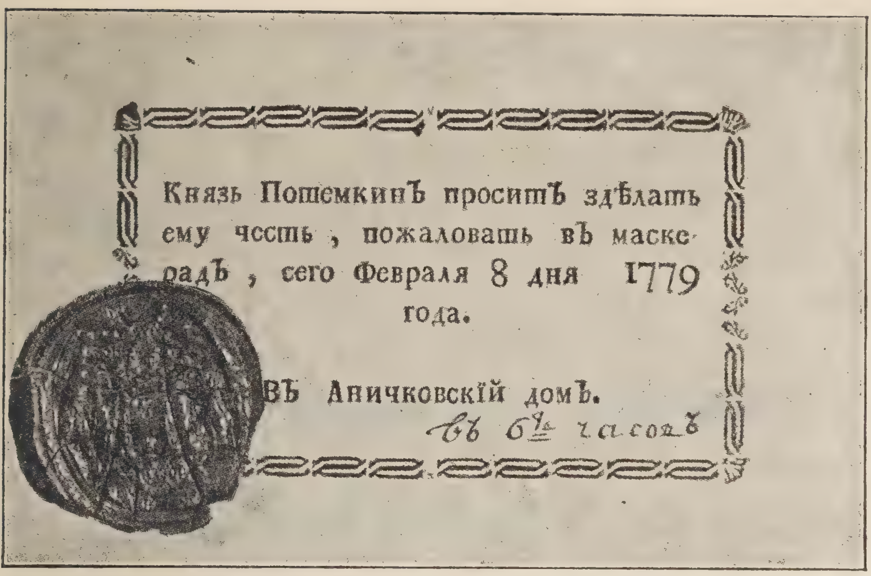
Сама Екатерина была только первой из дворян и отражала на примере своего двора лишь то, что в меньшем масштабе представляла собой «культура» каждого отдельного помещичьего хозяйства. Книга французского энциклопедиста на столе, а «у себя в деревне форменный застенок со всеми приспособлениями — дыбой, клещами и т. д., причем это было учреждение таких размеров, что далеко не всякая воеводская изба XVII века могла бы похвастаться подобным» (М. Покровский, История).

Вот почему помещик Юсупов, став фабрикантом, завел свой «кордебалет», за французским названием которого скрывалась та же гаремная «девка Палашка, потрясающая бедрами».

«Раз принявшись подражать иностранцам» — говорит Г. В. Плеханов, — русское «благородное сословие» скоро должно было понять,

---

*) Г. В. Плеханов «История русской общественной мысли», т. III.



Князь Потемкинъ проситъ здѣлать ему честь, пожаловать въ маскерадъ, сего Февраля 8 дня 1779 года.

Въ Аничковскій домъ.

въ 6½ часовъ

Маскарадный билет князя Потемкина

что наилучшим образцом для подражания является французское дворянство, которое отличалось наибольшей утонченностью («людскостью») и которому весьма усердно подражало дворянство всех цивилизованных стран европейского материка. Во второй половине XVIII столетия воспитать молодого человека на иностранный лад значило дать ему французское воспитание».

ТЕАТР В МОСКВЕ XVIII СТОЛЕТИЯ

V

После ликвидации спектаклей в «комедийной хоромине» на Красной площади мы не встречаем сведений о каких-либо профессиональных труппах в Москве вплоть до воцарения Анны Иоанновны. Надо полагать, что при Екатерине I и Петре II Москва в этой области ограничивалась только эпизодическими спектаклями школяров и канцеляристов с одной стороны, и «великосветскими» партикулярными развлечениями и балами с другой. Только во время коронования Анны Иоанновны Москва опять увидела профессиональный театр.

По поручению Анны Иоанновны русский посол при саксонском дворе, генерал Вейсбек, вошел в соглашение с саксонским королем Августом II. Он разрешил некоторым из служивших при его дворе итальянским актерам и музыкантам отправиться в Россию. Установить полностью состав этой итальянской труппы не удалось. Известно только, что в составе ее были композитор Джиованни Альберто Ристори, басист Козимо Эрмини, певица Маргарита Эрмини, его жена, певица Людовика Зейфрид, виолончелист Гаспаро Янекки, комик Томазо Ристори, скрипач Вернэке, сестры Даволио и др.

Двор в это время находился в Москве. Остатки кунстовской и фюрстовской труппы окончательно рассеялись и раз'ехались и в ожидании иностранных актеров пришлось в дни «коронационных торжеств» развлекаться только «персицкими комедиантами». «На площади от Красного крыльца на колокольню Иоанна великого был протянут канат даже до большого колокола, которого высота от земли перпендикулярна $14^1/_2$ сажен, и по оному ходил Персианин, и по довольном танцевании и прочих забавах спустился назад».

На ремонт «комедийной хоромины» на Красной площади, предназназначавшейся для спектаклей итальянцев, было отпущено 5000 рублей. Но даже с «ремонтом» театр представлял собою такую руину, в которой играть было невозможно. Пришлось по модели Томазо Ристори устроить переносную сцену, и по мере надобности ставить ее для спектаклей то в Кремлевском, то других дворцах. Спектакли итальянцев начались 1 марта в новом императорском дворце, «к чему феатр в большой сале нарочно приготовлен был». Это было первое знакомство русского двора с итальянской оперой. Жанр, который В. Третьяковский в своем «Рассуждении о комедии вообще» определял тогда так: «ежели предложение делается стихами и при том оно с музыкой поется, тогда имеет позорищная игра имя оперы; к сему наиспособнейшие суть трагедии, отчасти что оне и по своему естеству стихотворного изображения требуют, а отчасти, что пением и голосом музыкальных инструментов предложение гораздо большую силу получает». Так как Анна Иоанновна по-итальянски не понимала, специально для нее Томазо Ристори сочинил пантомиму. Композитор Джиованни Ристори написал коронационную кантату «Cantate zur Feuer des Krönungstages der Kaiserin Anna von Russland». Жалованье приехавшие итальянцы получали: певцы по 1 рублю в день, остальные по 1 талеру. Труппа эта оставалась на русской службе всего один год.

Интерес к итальянской музыке стал очередной модой, которой русский двор не хотел отставать от Европы, и по от'езде труппы Ристори была составлена новая, для чего ассигновано 5000 руб. — на «выписание из Италии компании итальянских комедиантов и на отправление их оттуда». Кроме того, указано—«что имеется оставшие в Москве после итальянских музыкантов комедианское платье и прочие к тому принадлежащие уборы во охранение архитектора Якова Бракета, у жены ево, и оное платье прислать в Санкт Питер Бург с помянутою женою».

В дальнейшем счет профессиональных трупп падает опять на коронационные дни Елизаветы Петровны в 1742 г. Промежуток же в десять лет заполнен эпизодическими спектаклями канцеляристов, копиистов, стряпчих со студентами Академии и Хирургической школы. «Они производили исторические всякие приличествующие действительные публичные каммеди для желающих благоохотнейших смотрителей». Сверх того «благоохотнейших смотрителей»

развлекали, кроме персидских, еще голландские и другие фокусники, канатоходцы и эквилибристы.

«Торжество коронации Елисаветы Петровны в Москве продолжалось, — рассказывает Арапов («Летопись Русского Театра»), — целую неделю: по утрам не умолкал звон колоколов, а вечером блестела повсеместно илюминация в огромных размерах». К коронационным торжествам был выстроен против императорского дворца, близ Яузы, большой театральный зал, где 29 мая шел торжественный спектакль: опера «Титово Милосердие» «Clemenzo di Tito» с прологом «Россия опечаленная и вновь утешенная» («La Russia afflitta et riconsolata»). После оперы балет «Радость народа о явлении Астреи на российском горизонте и о восстановлении золотого века». В последующие дни давались оперы: «Евдокия», «Демофон» и некоторые комические оперы — «Serva padrona» и другие.



Сцена из оперы Метастазио «Семирамида».

С 1756 года в Москве возникает новая разновидность школьного театра — университетский театр. Студенты и ученики университетской гимназии под руководством своего директора, поэта Хераскова, стали давать спектакли в здании университета. Труппа эта,

естественно, нуждалась в исполнительницах, чем и об'ясняется появившееся летом 1757 года в «Московских Ведомостях» об'явление: «женщинам и девицам, имеющим способность представлять театральные действия, а так же петь и обучать тому других, явиться в канцелярию московского императорского университета».

«Быть может, — говорит Б. Варнеке, — одно из таких об'явлений призвало на театральные подмостки тех женщин, которым суждено было занять место первых русских актрис: Мусину-Пушкину, Троепольскую и др.» До этого мужские роли здесь исполнялись мужчинами. Например, студент П. И. Страхов (будущий профессор) так хорошо играл роль Семиры, что привел в восторг самого автора Сумарокова. Кроме Страхова в этом театре выделялись известные впоследствии В. И. Булгаков и Фон-Визин. Здесь же получили актерское крещение такие профессиональные деятели сцены, как Плавильщиков, Каллиграфов, Троепольская и др. Просуществовал университетский театр до 1761 года.

«Театральная сцена и партер, — рассказывает Страхов, — устраивались в парадных больших сенях главного университетского здания». Об'явлениями в «Московских Ведомостях» на спектакли приглашалось все дворянство. При университетском театре существовала и театральная школа. «По спискам 1760 года, — пишет Забелин, — из казенных студентов четверо прямо назначили себя для театра, а из гимназистов разночинцев 18 человек составляли уже целую труппу актеров русского театра. Без сомнения, и те, и другие принадлежали к драматической школе университета еще с 1756 года *).

В 1758 году итальянцу Жиованни-Батисто Локателли была дана привелегия от Сената на устройство частного театра. Ему «всемилостивейше дозволено иметь в Москве Оперный дом и из его кошту для представления смотрителям комических его сочиненения опер». Театр был выстроен около Красного Пруда (где теперь Краснопрудный переулок, за Ярославским вокзалом). При театре «было позволено продавать вейновую водку и всякие виноградные вина, английское пиво, так же кофе, чай, шоколад и всякие фрукты и конфекты». В январе 1759 года Локателли открыл сезон итальянской оперы. Кроме оперы у Локателли давались еще и

---

*) И. Е. Забелин. «Из хроники общественной жизни в Москве в XVIII ст.»

балетные спектакли, которыми руководил балетмейстер Гаспар Сантини. Помимо балетных интермедий и танцев в опере ставились и специально балетные спектакли—«аллегорические балеты» «Амур и Психея», «Аполлон и Дафна», «Похищение Прозерпины» и др. В балетах танцовали Баптист Локателли, его две дочери Роза Коста, Сакко и др. Спектакли часто соединялись с маскарадами, при чем для приманки публики устраивались даже лотерея и карточные игры — «на разных столах и в особливых комнатах держали из наличных денег банк Форо».

По сравнению со спектаклями труппы Кунста дело Локателли представляло из себя значительный шаг вперед. Само название «Оперный дом» и жанр спектаклей не представляли из себя оперного спектакля, как мы его теперь мыслим. Это был жанр, занесенный из Италии эпохи ренессанса и получивший развитие во Франции. Жанр типа большого придворного спектакля, в котором соединялись и опера, и балет, и интермедии в зрелище преимущественно феерического характера. Сюжеты заимствовались из античной мифологии, но какая-нибудь «Евредика» или «Орфей» ничего общего, конечно, с своими античными предками не имели. Мадригалы, арии, хоры, танцы, шествия, всяческие «провалы», «полеты», апофеозы—все это соответствовало вкусам и великолепию королевских и княжеских дворов, при которых такие театры насаждались и которыми они друг перед другом щеголяли. И что в самом ничтожном и сравнительно кустарном ввиде нашло отражение и в театре Локателли.

В общем развитии Европейского театра южное влияние итальянского ренессанса дало первые элементы того построения спектакля и той архитектуры театрального здания, которые в основном продолжают существовать и поныне. Северное течение—лондонский театр шекспировского типа (о фазах дальнейшей его вульгаризации на континенте Европы мы уже знаем) представляло из себя переходную форму от средневекового площадного театра. Скрещиваясь, оба эти течения дали в конце XVII и XVIII веков «литературный театр». У французов под преимущественным влиянием итальянского стиля с его тяготением к античности—так называемая ложно-классическая школа (Корнель, Расин) после периода оперно-балетной феерии. У немцев—преодоление балагана «английских комедиантов» (и отчасти

выспренного стиля проникшей в Германию ложно-классической трагедии) и концентрация тех моментов, которые характеризуют «драму» в ее приближении к нашему пониманию (реформы Фридриха Шредера, литературная обработка Шекспира, «гамбургская драматургия» Лессинга и т. д.).

По сравнению с полубалаганами Кунста и Фюрста «Оперный дом» Локателли уже был сравнительно «культурный» театр, напоминавший в примитиве и современный зрительный зал с ярусами лож, и сцену с занавесом и системой кулис.

В труппе Локателли в числе других выписанных из Италии и Германии «operистов, operисток, музыкантов и танцоров» служили знаменитая в то время певица Монтаванина и считавшийся выдающимся певцом кастрат Манфредини. Но все же ничто не спасло предприятие от краха. Заинтересовавшаяся было сначала публика вскоре охладела и перестала посещать спектакли. И в 1761 г. Локателли был об'явлен банкротом по претензиям петербургского управления императорских театров и Московского Дворянского Банка, выдавшего ссуду в 10.000 р. на постройку театра.

Когда дела этой первой частной антрепризы пошатнулись, Локателли делает попытку искать протекцию московского университета и усилить интерес к театру введением в репертуар его русских спектаклей. По соглашению с директором университетского театра Херасковым спектакли этого театра два раза в неделю, по средам и воскресеньям, идут у Локателли. Что из этого вышло можно судить по письму «генерал-порутчика генерала-ад'ютанта действительного камергера императорского московского университета куратора разных орденов кавалера Шувалова» к директору университетского театра Хераскову: «Я слышал, — пишет он, — что наши комедианты, когда хотят играют и когда не хотят, то с половины начатой комедии или трагедии перестают, и так, не докончив, оставляют, причиною представляя холод, с каковых непорядков нельзя ожидать ни плода, ни прибыли и тем самым отгоняют охотников к спектаклям. Почему народу с'езжается гораздо прежнего менее, следственно и делаемый сбор против делаемых во время спектаклей издержек гораздо недостаточен, того ради извольте приказать, чтобы в оных спектаклях должность комедиянтов исправляема была с лучшим порядком». Расценка мест в этом театре была дорогая, что, конечно, тоже не могло не отозваться на его

посещаемости. Так, например, ложи первого и второго ярусов стоили 6 рублей (были три большие ложи бель-этажа, которые стоили даже по 12 рублей). В ложах первого яруса продавались отдельные места (без обозначения ложи — «кто которую ложу занять успеет») по 50 к., галлерея — 25 копеек. Начало спектаклей было в 6 часов вечера. В репертуаре русских спектаклей — трагедии Сумарокова, комедии и балеты. Сведения о дальнейшей судьбе Локателлевской антрепризы несколько противоречивы.

В 1759 году «первый росийский актер» Ф. Г. Волков из Петербурга был командирован в Москву для устройства здесь русского театра по образцу устроенного в Петербурге по Елисаветинскому указу 1756 года. Миссия эта не удалась. По одним версиям Волков стал приводить в порядок дела Локателли и, таким образом, как-будто бы хотел именно из этого предприятия создать публичный русский театр. По другим версиям препятствием послужила именно Локателлевская привилегия, которая в силу договорных отношений обеспечивала монополию за антрепренером-итальянцем. Так ли или иначе, но завершилось все это тем, что после окончательного прогара Локателли Волков в 1761 году увозит на 30 почтовых подводах в сопровождении «сенатской роты писаря» и двух солдат московских комедиантов в Петербург для пополнения тамошнего придворного театра.

В 1762 году генерал-прокурор об'явил Сенату именной указ Петра III о дозволении иностранцу Иогану Нейгофу с женою Иоганою Элеонорою «содержать в Санкт-Петербурге, в Москве, в Ревеле и Риге вольные комедии и о даче ему на оные привилегии». Но спектакли эти ограничились Петербургом, и в Москве не осуществились, по крайней мере в известных доселе источниках никаких указаний на них не имеется.

В 1763 году в Москве состоялись празднества коронации Екатерины II. По этому поводу на масленице был устроен маскарад, продолжавшийся три дня. Назывался маскарад «Торжествующая Минерва». Об'явления, приглашавшие на маскарад, гласили: «сего месяца 30 и февраля 1 и 2, то-есть в четверток, субботу и воскресение по улицам Большой Немецкой, по обоим Басманным, по Мясницкой и Покровке от 10 часов утра за полдни будет ездить большой маскарад, названный «Торжествующая Минерва», в котором из'явится гнусность пороков и слава добродетели. По

возвращении оного к горáм, начнутся катанья и на сделанном на то театре представят народу разные игралища, пляски, комедии, кукольные, фокус-покус и разные телодвижения; станут доставать деньги своим проворством; охотники бегаться на лошадях и прочее; кто оное видеть желает,— могут туда собираться и кататься с гор во всю неделю масленицы, с утра и до ночи, в маске или без маски, кто как похочет, всякого звания люди». Занято в маскараде было свыше 4000 человек и 200 колесниц. Маскарад, об'ехав Немецкую Слободу, двигался по Новой Басманной до Белого Города и обратно по Старой Басманной, через Ехалов и Салтыковский мосты. «Перед каждой повозкой»,— рассказывает очевидец А. Т. Болотов,— «шли особые хоры, где разного рода музыканты, где разнообразно наряженные люди, поющие громогласно веселые и забавные особого рода стихотворения, а инде огромные исполины, а инде удивительные карлы». Текст стихотворений был написан поэтом Херасковым, а хоры драматургом Сумароковым. Распоряжался всем маскарадом Федор Григорьевич Волков, которому он стоил жизни. Простудившись во время репетиции, он проболел два месяца и 4 апреля 1763 г. умер. Похоронен Волков в Москве на кладбище б. Андрониевского монастыря. Во время пребывания двора Екатерины в Москве в зиму 1762—1763 годов давались только придворные спектакли.

После неудачной попытки Волкова основать в Москве русский театр и прогара антрепренера Локателли, открывается история целого ряда кратковременных частных антреприз в Москве.

В 1766 г. московский театр переходит в руки полковника Н.С. Титова, который берет на себя устройство русских спектаклей, а устройство маскарадов переуступает итальянцам Бельмонти и Чути. По другим источникам Бельмонти и Чути яко бы имели самостоятельную привилегию на балы и маскарады и конкуренции их Титов не мог выдержать. Состоявшимся соглашением Титов в 1769 году переуступает им право на русские спектакли. И таким образом Бельмонти и Чути делаются монополистами-антепренерами, закрепив свою новую привилегию на пять лет. Для постройки нового театрального здания им было отведено место между Покровскими и Мясницкими воротами. Но они место это нашли для себя неудобным и, отказавшись от него, с разрешения главнокомандующего графа Салтыкова, стали давать спектакли на

ТОРЖЕСТВУЮЩАЯ
МИНЕРВА,
ОБЩЕНАРОДНОЕ ЗРѢЛИЩЕ,
ПРЕДСТАВЛЕННОЕ

БОЛЬШИМЪ

МАСКАРАДОМЪ

ВЪ МОСКВѢ 1763. ГОДА, ГЕНВАРЯ ДНЯ.



Печатано при Императорскомъ Московскомъ Университетѣ.

Знаменке в доме С. И. Воронцова. В 1771 году Бельмонти сделался жертвой пронесшейся по Москве чумы.

После смерти Бельмонти претендентами на театральную привилегию в Москве выступают драматург Сумароков и известный актер Дмитревский.

Сумароков к этому времени, будучи вынужден оставить должность директора петербургского императорского театра, жил в Москве. Дмитревский действовал из Петербурга и обратился к московским актерам с таким письмом: «Я имею вам донести и всем вашим товарищам, что, может быть, в непродолжительном времени я сделаюсь вашим содержателем и вашим товарищем. Я ласкаю себя надеждой, что вы будете мною весьма довольны, а я обнадеживаю вас, что я все способы употреблю к удовольствию вашему и ежели вскоре сделается решение сему делу, то в самой скорости и товарищ мой приедет для произведения вам хотя некоторого жалованья, несмотря на то, что спектакли долго еще начаться не могут и для того имейте немного терпения и не давайте слова никому для вступления в обязательство. Между тем уведомьте меня по первой почте,—все ли вы в Москве и что с вами происходит, дабы я мог помочь вам чем-нибудь из денег. Но уведомьте обязательно, а я обнадеживаю вас, что я все по-дружески, как с братьями, с вам разделю».

«Что,—говорит новейший биограф Дмитревского В. Всеволодский-Гернгрос*),—послужило поводом к вмешательству в дела московского театра именно со стороны Дмитревского — неизвестно». Впрочем до некоторой степени это об'ясняется тем, что тенденция к предпринимательству вообще была у Дмитревского. Через несколько лет после претензии на московский театр Дмитревский стал антрепренером петербургского театра, принадлежавшего прежде купцу Книпперу.

В свою очередь Сумароков пишет письмо Екатерине, в котором доказывает, что спасти московский театр может только он, а не Дмитревский. Но театральная привилегия не попала в руки ни Сумарокова, ни Дмитревского, а была отдана опять иностранцу Гроти, который взял себе в компаньоны известного тогда знатока

---

*) В. Всеволодский-Гернгрос — И. А. Дмитревский. Очерк из истории русского театра, 1923 год.

и любителя театра московского губернского прокурора князя В. П. Урусова. Но вскоре Гроти вышел из компании, и Урусов остался один. В 1776 году он, благодаря своим связям, получил привилегию на 10 лет с условием платить Воспитательному Дому 3100 руб. ежегодно и с обязательством в пятилетний срок выстроить каменный театр со всеми принадлежностями и «с таким внешним убранством, чтобы он мог служить украшением городу и сверх того был бы удобен для приличных маскарадов, комедий и комических опер».

Упоминаемый в контракте с Урусовым Воспитательный Дом сыграл довольно видную роль в развитии русского театра, как в его хозяйственной, так и художественной жизни.

Проект генерал-поручика Бецкого «об учреждении в Москве Воспитательного Дома с особливым госпиталем для неимущих родильниц» получил утверждение 1 сентября 1763 года. Воспитывая безродных и бездомных детей, Воспитательный Дом ставил своей целью обучение их различным ремеслам и искусствам. Последнее и повело к созданию внутри его чего-то на подобие театральной школы. При Воспитательном Доме были классы «изящных искусств». Правда, при учреждении этих классов было подчеркнуто, что они только «дают обоего пола питомцам знание в театральном искусстве», и ни в коем случае не должны быть превращены в зрелищное предприятие. Но тем не менее Московский Опекунский Совет в дальнейшем обнаружил сильную тягу именно к антрепризе зрелищных предприятий. Стремления эти по мнению В. Всеволодского (В. Всеволодский, «История Театрального Образования в России», т. I.) — «были вполне основательны. Во-первых, в течение многих лет Воспитательный Дом тратил большие по тому времени суммы на подготовку детей к сценической деятельности и, когда они оказывались во всеоружии, он принужден был их отпускать к частному антрепренеру. Во-вторых, Воспитательный Дом получал в силу своих привилегий лишь небольшой % со сборов, оставляя большую часть их в пользу предпринимателей, которые из этих средств платили жалованье труппе, организованной за счет питомцев Дома, не забывая при том и о своей выгоде. Наконец, в-третьих, предприниматели обыкновенно худо обращались с питомцами и неисправно платили должный % Воспитательному Дому». Этот процент был предусмотрен

§ 16 устава, где говорилось: «от публичных позорищ, т.-е. комедий, опер, балов и всяких игралищ за деньги, брать четвертую часть дохода в Воспитательный Дом». В 1798 году этот налог для императорских театров был понижен до 10% со сбора. Как мы видим из договора с Урусовым, Воспитательный Дом в отдельных случаях входил в частные соглашения с предпринимателями, не настаивая на точном выполнении процентного оброка. Налог на Воспитательный Дом позже под названием налога «в пользу учреждений императрицы Марии Федоровны», взимаемого с каждого проданного билета, существовал вплоть до падения Романовых—до Февральской революции 1917 года.

Вскоре в самом здании Московского Воспитательного Дома был устроен театр. Спектакли шли в нем эпизодически, от случая к случаю. В качестве бесплатной публики приглашалась столичная знать.

Урусов, получив привилегию на московский театр, вступил в компанию с англичанином Миккелем Медоксом, крупнейшим театральным дельцом последней четверти XVIII столетия. Первые сведения о Медоксе мы находим в 1767 году. В № 81 «Санктпетербургских Ведомостей» этого года напечатано об'явление, что «славный англяйский эквилибрист Миккель Медокс 15 чис. сего октября месяца на театре искусство свое показывать будет, к чему всех охотников почтеннейше приглашает». В 1775 году Медокс появляется в Москве. Здесь он уже не эквилибрист, а показывает «кабинет математических и физических редкостей и увеселений».

Медокс с Урусовым задумали вести дело широко. Место для постройки нового театра выбрали на Петровке во владении князя Лобанова-Ростовского. Пока же спектакли их труппы шли в Знаменском Оперном Доме, т.-е. в театре, арендуемом на Знаменке в доме графа Воронцова. Но 28 февраля 1780 года театр на Знаменке сгорел. Пожар произошол во время представления пьесы Сумарокова «Дмитрий Самозванец». Человеческих жертв не было, но все же пожар косвенно стоил жизни известному актеру Каллиграфу, который во время тушения его простудился и вскоре умер. Мебели, гардероба и декораций сгорело на 40.000 рублей. Воронцову за дом пришлось выплатить 15.500 рублей. Кроме того, труппе, оставшейся на целый год без театра, причиталось жалованье, составлявшее сумму в 22.000 руб. Весь же убыток, по показаниям антрепренеров,

достигал 80.000 рублей. Урусов не мог нести таких убытков и ликвидировал свое участие в деле, уступив свою часть Медоксу за 28.500 рублей. И Медокс, таким образом, стал единоличным владельцем театральной привилегии.

Кроме строющегося на Петровке театра и аренды сгоревшего театра у компаньонов был еще «Воксал» близ Рогожской заставы. «О существовании Воксала» — говорит Н. Матвеев («Москва и жизнь в ней накануне нашествия 1812 года.»), — «свидетельствуют до сих пор переулки в той стороне: 1-й, 2-й и 3-й Воксальные (недалеко от Чертова переулка). При Воксале был довольно обширный сад. Для гуляющих в саду были раскинуты палатки, где находились кофейни, поставлены качели; балансеры вольтижировали на канатах, играла музыка, пели песенники. Собственно Воксал состоял из общего большого здания и нескольких домиков. В главном здании была большая зала для публичного собрания, благородных посетителей и для танцев; для балов, концертов и театральных представлений назначены были два дня в неделю. Воксал привлекал многочисленную публику; кареты приезжавших туда особ стояли даже за заставою. Летом в Воксале пускали шары. Публики в Воксале собиралось до 5000 человек. Входная плата была «рубль медью», а с ужином пять рублей».

Оставшись один, Медокс с необычайной энергией берется за достройку каменного театра на Петровке (где теперь Большой). Впрочем, кроме энергии, побуждали его к тому и другие «об'ективные обстоятельства». Оказавшись после пожара в чрезвычайно стесненных обстоятельствах, он обратился с ходатайством о продлении привилегии еще на 10 лет «во избежание совершенного разорения». Эта привилегия ему обещана была только по достройке нового театра. Пришлось поэтому с постройкой спешить, дабы гарантировать себя продлением привилегии. Но поспешная стройка в свою очередь требовала единовременно значительных затрат, и Медоксу пришлось получить ссуду из Опекунского Совета под закладную на строящееся здание и залог самой привилегии. В итоге Петровский театр вместо пяти лет был выстроен в пять месяцев, хоть и обошелся против сметы в 80.000 рублей фактически в 130.000 руб.

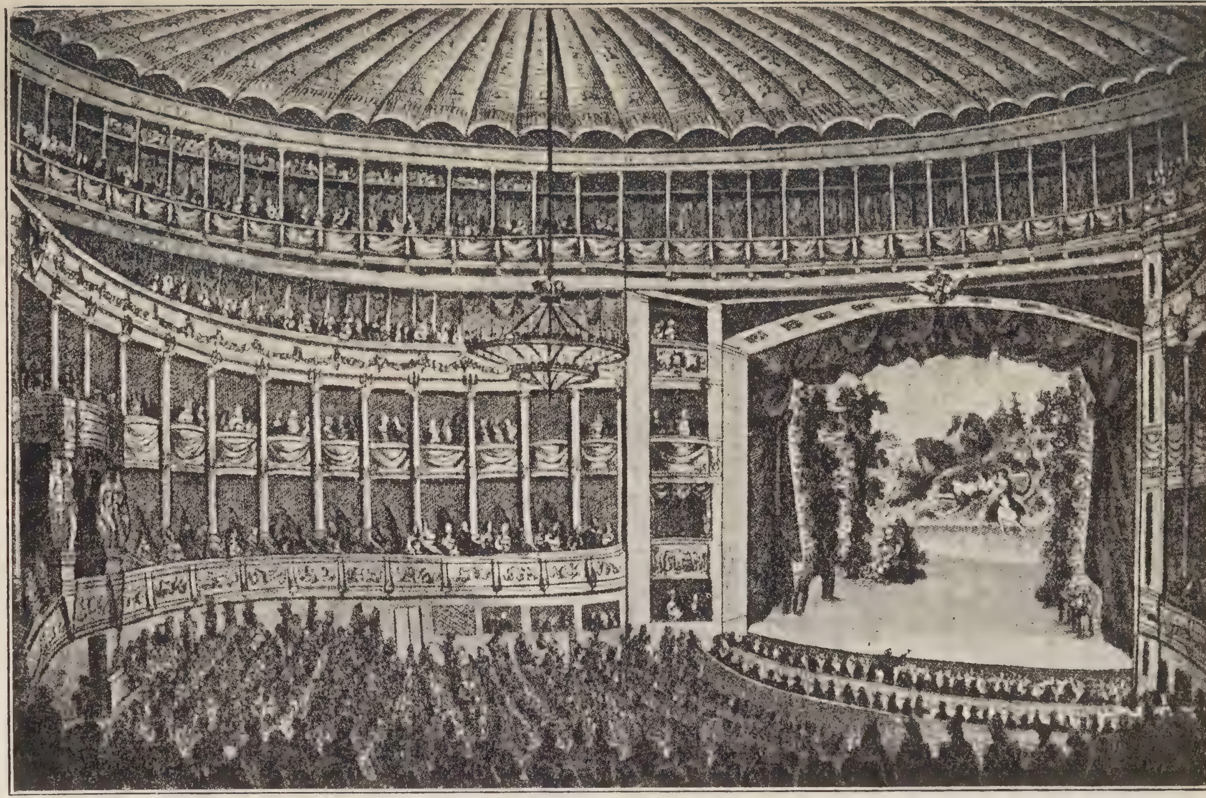
В сентябре 1780 года в «Московских Ведомостях» появилось следующее об'явление: «Господин Медокс через сие почтеннейшей

публике об'являет, что с 22-го числа сего месяца начнет принимать подписку на отдаваемые в год ложи в новопостроенном театре, и для того желающих иметь оные покорнейше просит, дабы благоволили присылать записки с об'явлением своего желания и имени в контору, имеющуюся при оном театре на Петровской улице, где они получать могут письменные условия, на которых оные ложи имеют быть отданы в год. Начинающиеся с 22 сентября подписки на ложи продолжаться будут до 15 октября, по прошествии коего срока никакой уже подписки принято на ложи не будет; почему желающие иметь в том театре ложи могут заблаговременно их нанять и отделать, как самим угодно».

Театр был открыт 30 декабря 1780 года. Это и есть, таким образом, дата возникновения московского Большого театра, тогда именовавшегося Петровским.

В день открытия в тех же Московских Ведомостях сообщалось, что театр имеет в вышину — 8, в длину — 30 и в ширину 20 саженей; вмещает в себе 110 лож. не считая галлереи. Ложи не поступали в текущую продажу, а абонировались на целый год и предоставлялись в полное распоряжение абонентов. Они их оклеивали обоями, обставляли мебелью и освещали, храня ключ от ложи у себя. Подле оркестра помещались так называемые «табуреты» для постоянных посетителей. Для маскарадов была построена особая круглая зала. Тут же, около театра, помещалось здание с квартирами артистов. Труппа состояла из 13 актеров, 9 музыкантов. Балетная часть труппы была пополнена в 1782 году балетмейстером Ф. Морелли, выписанным из Италии, а в 1784 году был выписан из Берлина Г. Соломони с двумя дочерьми. Старшая была композиторшей и сочинила музыку к четырем балетам, младшая — солистка-танцовщица. Зрительный зал освещался сверху 42 хрустальными люстрами.

Медоксу была выдана обещанная привилегия еще на 10 лет со дня окончания срока старой. Начальник Москвы кн. Долгоруков-Крымский, оставшись очень доволен театром, приказал полиции оберегать Медокса от всех неприятностей, какие могли случиться при его звании за то, что он, «стараясь о доставлении публике всевозможных удовольствий, употребил весь свой капитал на построение огромного и великолепного театра, и еще обременил себя через то великим долгом».

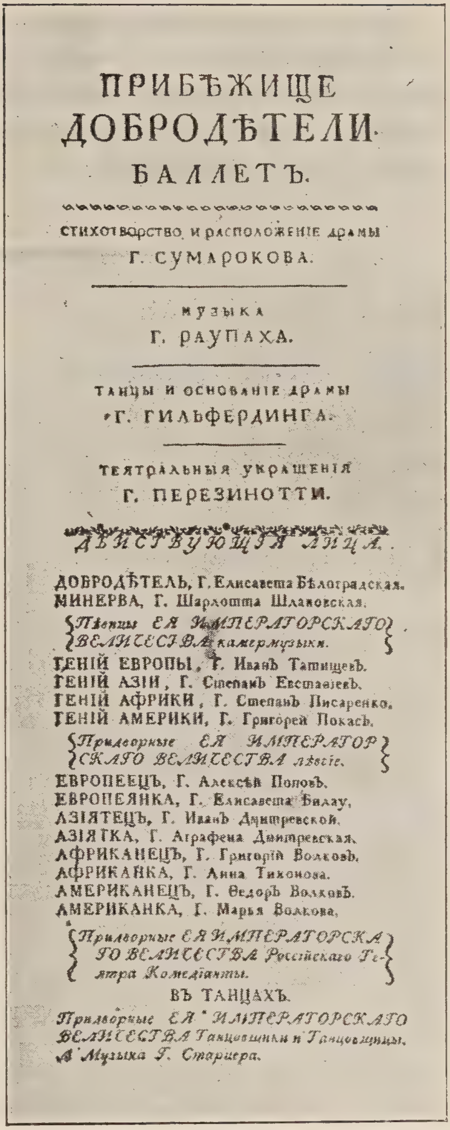


Зал Петровского (Большого) театра в Москве в конце XVIII века. Старинная гравюра.

Через два года начался у Медокса ряд неудач. Главный попечитель Воспитательного Дома Бецкий решил в устроенном при Воспитательном Доме театре давать платные спектакли русской и итальянской труппы. Медокс всполошился и стал всячески хлопотать и доказывать, что этим нарушается его привилегия. Опекунский Совет в свою очередь доказывал, что Медокс яко бы нарушил свои обязанности по отношению к нему. Бецкий в письме к главноначальствующему Чернышеву называл претензии Медокса «дерзновенными». Дело перешло в суд, но и там, конечно, Медоксу трудно было тягаться с Бецким, и решение было не в его пользу. Сообразил ли дальше Бецкий, что уже слишком нагло показал свою «силу», но от платного театра в Воспитательном Доме он в конце концов отказался. Денежные дела Медокса, однако, запутывались все больше и больше. Изменилось и прежде покровительственное к нему отношение «начальства». Московский главнокомандующий кн. Прозоровский в ответ на ходатайство Медокса о сложении с него задолженности Опекунскому Совету, пишет: «Фасад вашего театра дурен; нигде нет в нем архитектурной пропорции, он представляет скорей груду кирпича, чем здание. Он глух, потому что без потолка и весь слух уходит под кровлю. В сырую погоду зимой в нем бывает течь сквозь худую кровлю; везде ветер ходит и даже окна не замазаны, везде пыль и нечистота. Он построен не по данному и высочайше конфирмованному плану, внизу нет сводов, нет определенных входов; в большую залу один вход и выход; в верхний этаж лож одна деревянная лестница; в верху нет бассейна, отчего может быть большая опасность в случае пожара. Кругом театра вместо положенной для раз'езда улицы—деревянное мелочное строение. Внутреннее убранство театра весьма посредственно; декорации и гардероб худы. Зала для концертов построена дурно; в ней нет резонанса; зимой не топят, оттого все сидят в шубах; когда топят—угарно. Актеров хороших только и есть два или три старых: нет ни певца, ни певицы хороших, ни посредственно танцующих, ни знающих музыку. Поверить нельзя: у вас к а п е л ь м е й с т е р г л у х о й и б а л е й т м е с т е р х р о м о й. Из школы вашей не вышло, ни певца, ни певицы, ни актеров порядочных. В выборе пьес вы неудачны»*).

---

*) «Репертуар и Пантеон», 1844 г., кн. 4.



ПРИБѢЖИЩЕ
ДОБРОДѢТЕЛИ.
БАЛЛЕТЪ.

СТИХОТВОРСТВО И РАСПОЛОЖЕНІЕ ДРАМЫ
Г. СУМАРОКОВА.

МУЗЫКА
Г. РАУПАХА.

ТАНЦЫ И ОСНОВАНІЕ ДРАМЫ
Г. ГИЛЬФЕРДИНГА.

ТЕАТРАЛЬНЫЯ УКРАШЕНІЯ
Г. ПЕРЕЗИНОТТИ.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА.

ДОБРОДѢТЕЛЬ, Г. Елисавета Бѣлоградская.
МИНЕРВА, Г. Шарлотта Шлаковская.
{*Пѣвицы ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА камермузыки.*}
ГЕНІЙ ЕВРОПЫ, Г. Иванъ Татищевъ.
ГЕНІЙ АЗІИ, Г. Степанъ Евстафіевъ.
ГЕНІЙ АФРИКИ, Г. Степанъ Писаренко.
ГЕНІЙ АМЕРИКИ, Г. Григорей Покасъ.
{*Придворные ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА пѣвчіе.*}
ЕВРОПЕЕЦЪ, Г. Алексѣй Поповъ.
ЕВРОПЕЯНКА, Г. Елисавета Билау.
АЗІЯТЕЦЪ, Г. Иванъ Дмитревской.
АЗІЯТКА, Г. Аграфена Дмитревская.
АФРИКАНЕЦЪ, Г. Григорій Волковъ.
АФРИКАНКА, Г. Анна Тихонова.
АМЕРИКАНЕЦЪ, Г. Ѳедоръ Волковъ.
АМЕРИКАНКА, Г. Марья Волкова.
{*Придворные ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА Россійскаго Театра Комедіанты.*}

ВЪ ТАНЦАХЪ.

Придворные ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА Танцовщики и Танцовщицы.
А Музыка Г. Старцера.

Программа спектакля с участием Ф. Волкова в день коронации Екатерины II.

Таким образом и «барскую любовь» и «барский гнев» Медокс испытал полностью. Пришлось для спасения дела идти на сделку с Опекунским Советом — взять на себя обязательство обучать танцам, музыке и декламации 104 питомца Воспитательного Дома и устраивать спектакли в театре Воспитательного Дома. Еще дальше — пришлось заложить в Опекунском Совете здание Петровского театра со всем имуществом. «Другого средства», — пишет Медокс в докладной записке, — «не нахожу, как предать, и предаю я сам себя, со всеми моими заведениями и со вступающими от них доходами в полную волю и управление почтенного Опекунского Совета». К концу срока привилегии Медокса сам Опекунский Совет перешол в так называемое «ведомство императрицы Марии Федоровны», которое назначило Медоксу пожизненную пенсию 3000 руб. В 1805 году последовал указ, коим разрешен был заем из сумм Воспитательного Дома в размере 300.000 рублей, из них 191.366 р. пошли на погашение долга самому Воспитательному Дому, а остальные на удовлетворение 46 частных кредиторов Медокса.

Вскоре эпопея «поверженного» Медокса завершилась пожаром его детища — Петровского театра. Он сгорел 22 октября 1805 года перед началом спектакля оперы «Днепровская Русалка» от неосторожного обращения со свечкой гардеробмейстера. Из всех строений уцелел только деревянный дом, в котором жил сам Медокс.

РЕПЕРТУАР ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА.

VI

С середины XVIII века Россия достаточно заметно становится на путь капиталистического развития. Внешние рынки начинают играть в ее хозяйственной коньюнктуре все большую роль. Она поставляет Западной Европе хлеб, сельско-хозяйственное сырье, пеньку, кожу, из продуктов обрабатывающей промышленности—железо. Если возьмем цифры, они нам покажут, что за период 1758—1760 годов было экспортировано заграницу 70.000 четвертей ржи и пшеницы и за 1778—1780 гг. пшеницы и ржи вывезено уже 400.000 четвертей. Одновременно с этим поднимаются и цены на хлеб. Так, в 1760 году четверть ржи с подвозом на Гжатскую пристань расценивалась в 86 копеек, а в 1778 году та же четверть стоит уже 7 рублей. Помещичьи имения начинают индустриализироваться — появляются машины, устраиваются холстопрядильни, возникают заводы. Начинается рост городов и движение к ним крестьян на заработки. Этот первичный период перехода к промышленному капитализму само собой был богат целым рядом социально-экономических противоречий. Щербатов в своем описании Москвы XVIII века в 1788 году писал: «Если мы возьмем одну Москву и рассмотрим разных мастеровых, живущих и приходящих в оную, то ясно увидим, что число их приумножилось. Двадцать лет тому не прошло—весь Каретный вмещался за Петровскими воротами по Земляной ограде, а ныне уже не только много лавок распростерлось внутри Белого города и взаворот в обе стороны по Земляному городу, но и в других улицах множество есть таких сараев для продажи карет, не считая, сколько немцев-каретников в Москве в разных местах кареты

делают и продают. Хлебники были весьма редки; ныне почти на всякой улице вывески хлебников видны. Кирпичу в год делалось в ряд до пяти миллионов, ныне делается до десяти миллионов. Строенья были редки и много, как в Москве прежде, когда двадцать домов строилось, а ныне нет почти улицы, где бы строенья не производились. Все таковые промыслы требуют людей или навсегда прибывающих или приходящих на время летнее, яко: кирпичников, каменщиков, штукатуров, плотников, столяров и проч., а все те люди, удвоившись или утроившись на летнее время, оставляют свои дома и земледелие, чтобы, не способствуя к приращению питания, быть истребителями с'естных припасов». Свидетельство Щербатова говорит таким образом о развитии и внутреннего рынка. В целом крестьянское хозяйство, с одной стороны, начинало включаться в разворачивающуюся систему товарно-денежной экономики и становилось в противоречие с крепостным правом, с другой стороны, погоня за рынками заставляла помещичье хозяйство интенсифицировать крепостной труд и максимально выжимать из него земельно-крепостническую ренту в форме непосредственной барщины или денежного оброка с уходящих на заработки крестьян.

Естественно, что Россия, вступая на путь развития капиталистических отношений и меняя фронт от вотчинного византизма к «Российской Европии», как бы она ни была отсталой, уже имела в своем быту те элементы, которые не только позволяли, но и заставляли ее, пусть уродливо, пусть во всем своеобразии, но перенимать и основные течения западно-европейской общественной мысли. Столь же закономерно, как и другие страны материка, она была в это время под преимущественным влиянием Франции. Франция XVIII столетия, точнее взгляды французских просветителей, внесли в эту эпоху, по определению Плеханова, «крупный вклад». «Недаром»,— говорит Плеханов,— «Маркс так высоко ставил французских физиократов». Но физиократы смотрели на капиталистические отношения производства, как на такие, которые определяются самой природой. Капиталистический порядок был в их глазах «естественным и существенным порядком цивилизованных обществ». Вольтер в своем «Dictionnaire philosophique» утверждает, что «человеческий род, такой, каков он есть, не может существовать без того, чтобы не было множества полезных людей,

не имеющих ровно ничего, ибо зажиточный человек, наверно, не покинет своей земли для того, чтобы обработать вашу, и если вам нужна пара башмаков, то шить ее не станет лицо, более или менее высокопоставленное». Дидро отстаивал имущественный избирательный ценз: — «каково бы ни было то положение, в какое ставят человека известные условные отношения, право быть представленным приобретается им, как собственником». Совет этот, как известно, был реализован при созыве французского учредительного собрания. Руссо в своем «Эмиле» говорит, что идея собственности должна быть привита ребенку раньше идеи свободы.

Просветители, как идеологи третьего сословия, буржуазии, — защищали, как мы видим, эксплоатируемых лишь в той мере, в какой изменения производственных отношений требовали изменений и в приемах эксплоатации, переходивших от феодальных форм крепостного труда к «свободному» найму продающейся рабочей силы. Не правы те, которые думают, что просветители «мирились» с абсолютной монархией «лишь под тем непременным условием, чтобы она служила делу просвещения». Конечно, этических ультиматумов энциклопедисты власти не ставили, а просто сама сумма об'ективных социально-экономических условий сохраняла еще политические возможности абсолютизма, требуя от него лишь несколько податься в сторону зарождающейся буржуазной демократии. Уже начиная с 1750 г., в Париже и других местах Франции, — как предвестники грядущей грозы, — все чаще и чаще вспыхивали волнения с откровенными лозунгами: «на Версаль», «сжечь королевский зомок, построенный на счет народа», «смерть Людовику XV», — при чем в народных массах шла еще речь только о замене Людовика XV герцогом Орлеанским не дальше. Эту же надежду на замену монарха деспотического монархом добрым и «просвещенным» отражала и классовая идеология самых «просветителей».

Точно так же и пугачевщина, революционное движение русских крестьян в екатерининскую эпоху шло под флагом «государя Петра Федоровича». В указе яицкому войску Пугачев писал: «Будете мною, великим государем, жалованы, казаки, и калмыки, и татары, и которые мне, государю императору Петру Федоровичу, винные были, и я, государь Петр Федорович, во всех винах

прощаю и жаловаю я вас рякою с вершин и до усья и землею, и травами, и денежным жалованьем, я, великий государь-император жалую вас, Петр Федорович».

В условиях отсталого русского быта «просветительство» получало сплошь и рядом весьма уродливые формы, встречая еще мало пропаханную для себя почву. «На что же нам дан указ о вольности дворянства»,—возмущается в «Недоросле» Простакова, «когда дворянин не волен высечь своего слугу». И продолжали сечь в то время, когда при дворе усиленно кокетничали с Вольтером и Дидро. Екатерина, «укрепившись на своем месте, с годами приобрела значительную самоуверенность, но никогда не забывала она о том пределе, перешагнуть который ей ни в коем случае непозволила бы ее дворянская гвардия».

В области театра все это, вместе с таким фактором, как самое существование театра только в форме придворного, аристократического, привело к процветанию французской так называемой ложно-классической школы «элегантных» Корнеля и Расина. Выразителем этого течения был А. П. Сумароков, с одной стороны, целиком «явивший расинов театр россам», с другой—проявлявший уже как-будто кой-какие «вольнодумные» мысли вроде того, что «торговать людьми» не следует, а равно не следует, «сдирать кожу с крестьян». Борьба между «личным чувством» и «долгом»,—при чем, конечно, героями коллизии «чувства» и «долга» являлись представители «благородной крови»,—обычная канва трагедий Сумарокова, имевших в своей основе проповедь просвещенного абсолютизма, того, что «приличествовало самодержавствию, а не так, как республикам или парламенту».

Перед своим Дмитрием-Самозванцем Сумароков рисует картину грядущего мучения в аду:

> Уныли вкруг Москвы прекрасные места,
> И ад из пропасти разверз на мя уста;
> Во преисподнюю зрю мрачные ступени
> И вижу в тартаре мучительные тени:
> Уже в геене я и в пламени горю...

Этой картине он противопоставляет райское блаженство «добрых царей»:

> Воззрю на небеса—селенье райско зрю:
> Там добрые цари природы всей красою,
> И ангелы кропят их райскою росою.



А. П. Сумароков (с портрета А. Лосенко).

«Как ни узки были»,—говорит Плеханов,—«по обстоятельствам времени пределы политической мысли Сумарокова, но и она, высказываясь в его трагедиях, совсем не извращала понятий тогдашних русских людей, а очищала их, так как все-таки пред'являла к правителям известные требования, шедшие вразрез с правилом московского деспотизма: мы можем по одному своему усмотрению казнить и жаловать своих холопов». Новиков высоко ценил «героев» Сумарокова и считал, что «воспитание много обязано Сумарокову: он много успел в разных своих сочинениях в рассуждении умягчения нравов, и вкус к театру, конечно, от его пера исправлен».

П. А. Вяземский, один из крупнейших литературных деятелей начала XIX века, так характеризует Сумарокова:—«Сумароков был действующим и запальчивым лицом в явлениях общественной жизни: памфлетами, эпиграммами, изустными колкостями... он не только первый в свое время, но и позднее едва ли не единственный у нас писатель-боец, входивший в борьбу с жизнью на площади, на открытом поле».

Конечно, такую оценку Сумарокова надо принимать весьма относительно. При всем своем «либерализме» он оставался верным сыном своего класса, т.-е. идеологом крепостнического барства. И недаром разгром пугачевщины и казнь самого Пугачева сей «боец» встретил такими садически-остервенелыми стихами:

Отбросил ты, разбойник, меч,
И в наши ныне предан руки.
То мало, чтоб тебя сожечь,
К отмщению невинных муки.

Но можно ль то вообразить,
Какою мукою разить
Достойного мученья вечно.

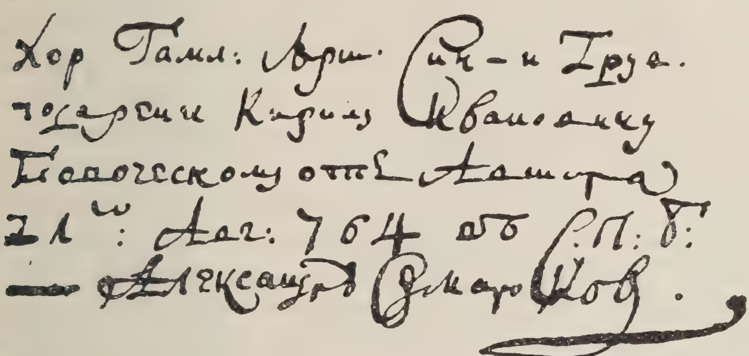
Вознесенный на вершину славы «северного Расина» Сумароков окончил свою жизнь довольно плачевно в Москве, где за долги продан был с публичного торга его дом. Умер он в 1777 году и похоронен в Москве.

Для характеристики нравов того времени чрезвычайно ярок инцидент между Сумароковым и московским антрепренером Бельмонти.

Сумароков принимал довольно близкое участие в театре Бельмонти. Когда вышла драма Бомарше «Евгения» Бельмонти ее

поставил и пьеса имела успех. Сумароков,—сам по себе весьма неуживчивый и ревнивый к чужим успехам,—печатно (в предисловии к изданию его трагедии «Дмитрий-Самозванец») обругал «Евгению» и запретил Бельмонти ставить свои пьесы, считая невозможным их соседство с таким уродливым, по его мнению, произведением как «Евгения».

Бельмонти в свою очередь обиделся на Сумарокова, так как в спектакле «Евгения» была занята его дочь, которую Сумароков в том же отзыве изрядно обругал. И решил отомстить. Он обратился к тогдашнему генералу-губернатору Москвы фельдмаршалу



Автограф А. П. Сумарокова.

Салтыкову с жалобой на то, что публика требует пьес Сумарокова, а Сумароков запрещает их ставить. Салтыков приказал поставить сумароковского «Синава и Трувора». Тут враги Сумарокова свели с ним счеты и сделали из спектакля посмешище. Сумароков написал письмо Бельмонти, в котором говорит: «Вы ответите пред судом, и если захочу, то поплатитесь мне своим кошельком; не сдержав честного слова, вы потеряли честь. Скажете, что это делается по приказанию фельдмаршала, но хотя он первый вельможа в столице, но музы не под его управлением; мои драмы принадлежат мне так, как театр, платье, музыка — вам. Какое право имеет фельдмаршал заставлять играть мои пьесы?» Не уладив конфликта на месте, Сумароков обратился с жалобой к Екатерине, но получил от нее такой ответ: «Бельмонти только исполнил приказание графа Салтыкова, фельдмаршал желал видеть представление вашей

трагедии и это делает вам честь. Вам бы следовало сообразовываться с желанием первого правительственного лица в Москве, и если ему заблагорассудилось приказать, чтобы эта трагедия была играна, то надлежало исполнить волю его беспрекословно».

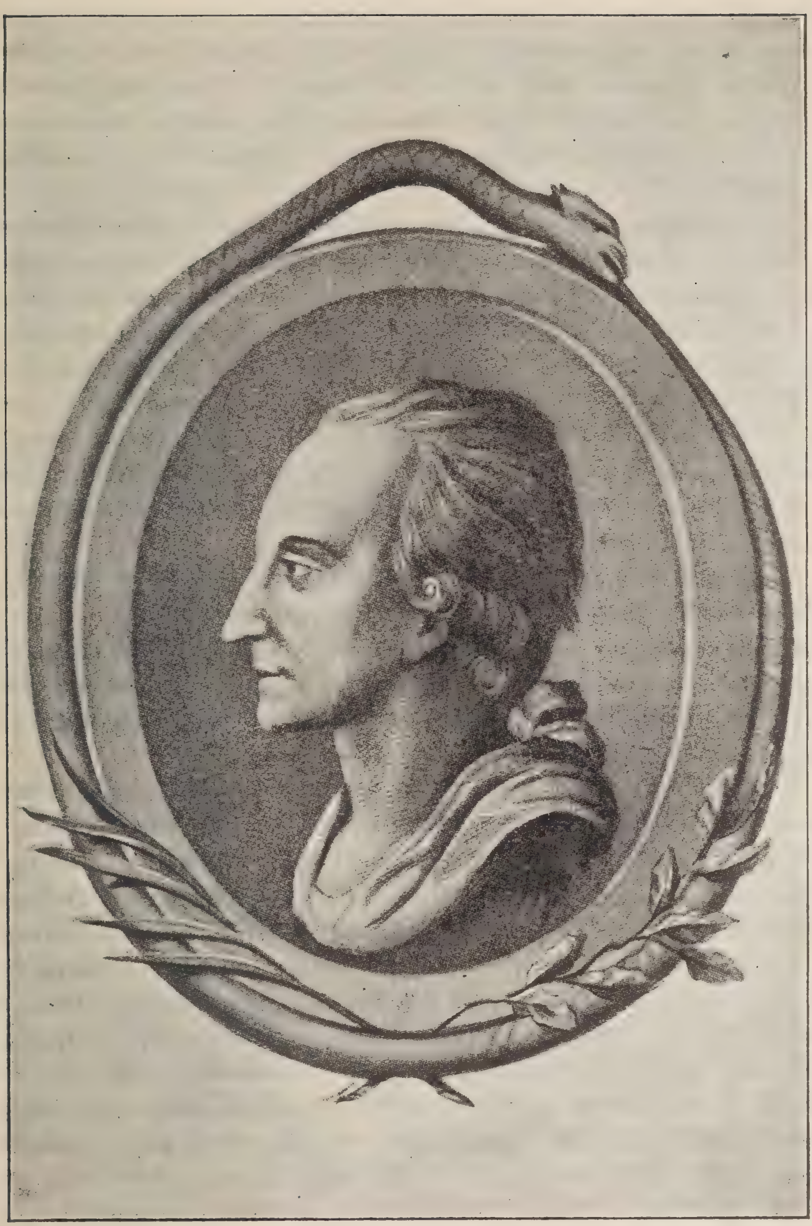
Преемником Сумарокова в жанре ложно-классической трагедии был Княжнин (его ученик и муж его дочери), которого Пушкин весьма метко назвал «переимчивым». Если освободительная идеология французской философии слышалась уже у Сумарокова, то у Княжнина она выражена еще ярче. У Княжнина больше места уделяется общественным мотивам. В то время как Сумароков не шел дальше «доброго царя», герой Княжнинской трагедии «Вадим»—уже республиканец и враг самодержавной власти. Правда, «Вадим» не только не увидел сцены (сам автор из осторожности снял трагедию во время репетиций), но и печатные экземпляры пьесы по распоряжению Екатерины были конфискованы и сожжены. «Вадим» был напечатан в 1793 году, когда при дворе, под влиянием событий во Франции, свирепствовала самая жестокая реакция, полагавшая, что «Мирабо не единой, но многие виселицы достоин». Пушкин передает слух, что сам Княжнин умер «под розгами», но подтверждений этому не имеется. Несмотря на откровенные заимствования «переимчивого Княжнина» из Расина, Корнеля, Вольтера и других источников, его трагедии имели, безусловно, наряду с Сумароковым и большое воспитательное значение и несомненный сценический успех.

Из этой же группы продолжателей «традиций» трагедии должен быть еще отмечен Николаев, в целом уступавший значительно и Сумарокову и Княжнину, но трагедия которого «Сорена и Замир» весьма прочно держалась в репертуаре. Имели еще репертуарный успех трагедии Ключарева «Владимер Великий» и Плавильщикова «Дружество» и «Ермак».

В западной Европе к этому времени получил уже достаточное развитие и упрочился новый литературно-сценический жанр «слезной драмы». «Наступил*) перелом общественной жизни: литература перестала быть «украшением двора»; началось все более возраставшее значение третьего сословия и центр тяжести литературных интересов переходил в эту общественную среду; это отразилось

---

*) А. Н. Пыпин, «История русской литературы», т. IV.



Я. Б. Княжнин
(портрет работы неизвестного художника).

на сцене, которая стала изображать явления обычной жизни, нравов и моральных столкновений; старая возвышенная и высокопарная трагедия не имела здесь места и, слившись с простым уровнем общественной жизни, стала «драмой»; обращение к обыденным нравам и интересам создало мещанскую трагедию и трогательную комедию».

На подступах к французской революции все больше и больше заявляла о своих правах буржуазия и слезная драма была по существу мещанская, буржуазно-городская драма, шедшая на смену придворно-дворянской трагедии. Если и в ложно-классическую трагедию уже проникли веяния эпохи, просветительная философия энциклопедистов, то там она была все же чужеродным телом и сохла в риторике и напыщенности не по ней сшитой формы. Слезная драма больше апеллировала к чувству и сентиментально заявляла о праве на радость жизни не одних только верхушек социальной лестницы.

Переходную ступень от трагедии к слезной драме занимали пьесы Хераскова и Майкова, которые по форме еще очень близки трагедиям, но уже смягчены, тронуты слезой сентиментализма. Таковы Херасковские «Венецианская Монахиня», «Идолопоклонники или Гореслава» и Майкова «Агриопа». Они уже носят элементы мелодрамы.

С конца XVIII столетия слезная драма получает широкие права гражданства на нашей сцене и приобретает солидный запас репертуара, как переводного, так и оригинального. Из переводных особенно часто появляются на сцене: «Лондонский купец или приключение Барневаля» Лило, «Чадолюбивый отец» и «Побочный сын» Дидро, переводится почти целиком Детуш, драма Сорена «Беверлей», пьесы Мерсье «Женневаль или французский Борневаль», «Ложный друг», «Беглец», «Неимущий» «Уксусник», «Судья», «Наталья», Лессинга «Мисс Сара Сампсон» и «Эмилия Галотти», драмы Мариво «Игра любви и случая», «Вторично вкравшаяся любовь», Фальбер-Фальбриджа «Честный преступник или детская к родителям любовь» и др.

Мы уже знаем, с какой враждебностью встретил Сумароков появление слезной драмы Бомарше «Евгения», имевшей в Москве огромный успех и ставившейся много вечеров к ряду. Свой протест Сумароков относил не к одной «Евгении».

«Ввелся», — пишет он в 1771 году, — новый и пакостный род слезных комедий, ввелся там (т.-е. во Франции — Э. Б.), но там не исторгнутся семена Расинова и Мольерова вкуса. А у нас по театру еще почти и начала нет — так такой скаредный вкус, а особливо веку великая Екатерины, не принадлежит. А дабы не впустить оного, писал я о таковых драмах к г. Вольтеру, но они в сие краткое время вползли уже в Москву, не смея появиться в Петербурге, нашли всенародную похвалу и рукоплескание, как скаредно не переведена «Евгения» и как нагло актриса под именем Евгении бокханку ни изображала. А сие рукоплескание переводчик оныя драмы, какой-то под'ячий, до небес возносит, соплетая зрителям похвалу и утверждая вкус их. Под'ячий стал судьей Парнаса и утвердителем вкуса московской публики. Конечно скоро представление света будет. Но неужели Москва более поверит под'ячему, чем г. Вольтеру и мне. И неужели вкус жителей московских сходнее со вкусом сего под'ячего».

Наивна, конечно, была вера Сумарокова, что «там не исторгнутся семена Расинова вкуса». Там, во Франции, они уже были «исторгнуты» в гораздо большей мере, чем в «под'яческой» Москве.

Поэтика Буало, т.-е «Расинов вкус», не допускала смешения в одной пьесе элементов комических и драматических. Слезная драма, наоборот, требовала чередования патетического, сентиментального, с комическим. Первые оргинальные русские произведения еще сильно грешат в этом смысле и, давая мало пищи смеху, заливают сцену слезами. Таковы две слезных драмы Хераскова «Гонимые» и «Друг несчастных». Прочный успех имела слезная драма Потемкина «Торжество дружбы».

Слезная мещанская драма в чистом виде получила у нас все же сравнительно меньшее распространение, чем непосредственно из нее вытекшая комедия, т.-е. произведение с преобладанием элемента комического. Как слезной драме пришлось «преодолевать» ложноклассическую трагедию, так и мещанской, бытовой комедии пришлось вступить в борьбу с комедией ложно-классической. «Первые комедии, которые написаны были Сумароковым», — говорит в своей «Истории русской литературы» А. Н. Пыпин, — были совершенно безобразны; он брал целиком не только лица французской комедии с их именами (Пасквин, Леандр, Арликин, Криспин и т. п.),

но даже их обстановку, а рядом с ними ставил русских под'ячих или щеголей; по французскому примеру, комедия зачастую вертелась на плутоватом слуге или субретке и т. п. и такие лица еще долго после Сумарокова являлись необходимой подмогой для проведения комического действия». Такое определение, как «были совершенно безобразны», есть, конечно, критерий суб'ективно-вкусовой, а не об'ективно-исторический; комедии Сумарокова по своему времени, далеко, не были «безобразны». С такой точки зрения Пыпин должен был признать «совершенно безобразной» и всю драматургию Корнеля и Расина, одевавших чувства и мысли современного им француза в римские тоги и греческие плащи.

И не улучшение «вкусов», а те же причины, что определяли слезную драму, вызывали и параллельную ей комедию с ее стремлением к «истинности» и «народности».

Одним из усерднейших насадителей идеи «народности» в комедии был Лукин, как автор, стоявший не особенно высоко и более известный своим «походом» против комедийной сумароковщины. «Кажется,— говорит Лукин,— что в зрителе, прямое понятие имеющем, к произведению скуки и сего довольно, если он однажды услышит, что русский под'ячий пришед в какой ни есть дом, будет спрашивать: з д е с ь л и и м е е т с я к в а р т и р а г о с п о д и н а О р о н т а? Здесь, скажут ему: д а ч е г о ж е т ы о т н е г о х о ч е ш ь? С в а д е б н ы й н а п и с а т ь к о н т р а к т, скажет в ответ под'ячий Сие вскружит у знающего зрителя голову. В подлинной российской комедии имя Оронтово, старику данное, и написание брачного контракта под'ячему вовсе не свойственны. Однако, иные говорят, что и сие им не противно. Я же чрезмерно дивлюсь, как может русскому человеку, делающему подлинную комедию, придти в мысль включить в нее нотариуса или под'ячего для зделания брачного контракта, вовсе нам неизвестного. Первый у нас только вексели протестует, а другой только по должности своей дела в том приказе исправляет, откуда дают ему жалованье. И какая связь тут будет, если действующие так наимянуются: Геронт, Под'ячий, Фонтицидиус, Иван, Финета, Крипин и Нотариус... Не могу проникнуть, откудова могут придти сии мысли, чтобы сделать такое сочинение. Это дело поистине странное; а то еще страннее, чтобы почитать его правильным. Я мню, что не можно русскому писателю сплести столь несвойственное сочинение».



Д. И. Фонвизин.

Правда, «народность» и самого Лукина не идет пока дальше «склонения их (т. е. иностранных комедий — Э. Б.) на наши нравы». Но все же и эта реформа встречала еще резкую оппозицию и целый град всяческих ругательств по адресу Лукина — «хулителя славных сочинений».

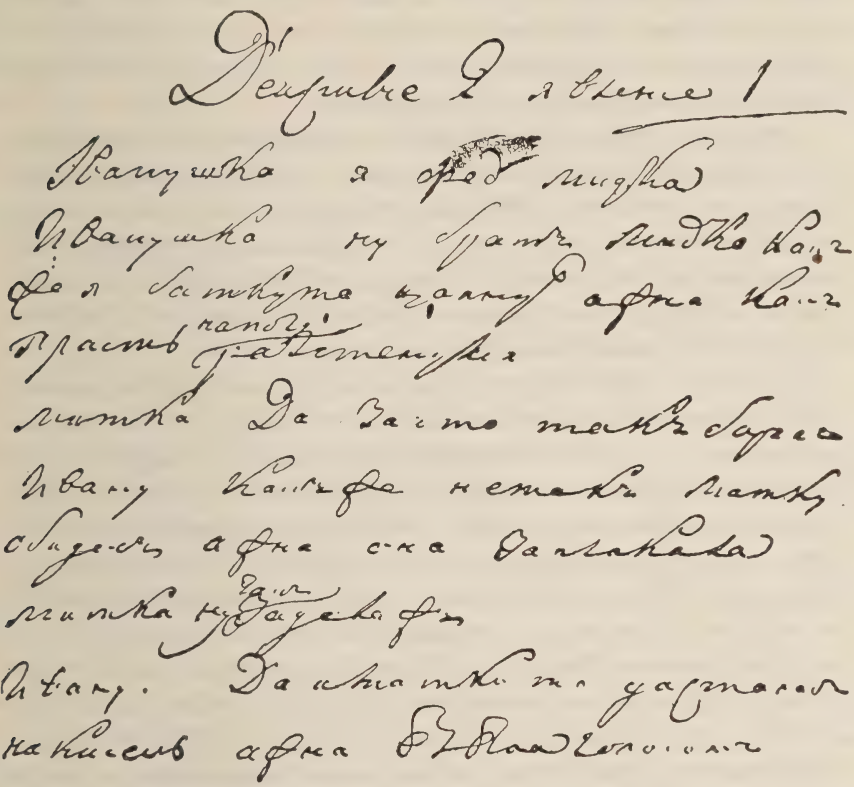
В «обществе ходило по рукам много эпиграмм на дерзкого «копеиста» Лукина (он служил секретарем при кабинет-министре Елагине), вроде:

> Что старый копеист стал новый переводчик
> И что трудам его дивится переплетчик
> Тому я верю,
> Но чтоб он был учен и хорошо писал
> Затем, что хулит всех и в Франции бывал,
> Тому не верю...

Лукин, — как правильно замечает Н. С. Тихонравов, — в истории нашей комедии теоретически делает шаг вперед, но эта первая попытка еще очень слаба. Из его же собственных слов видно, что ему бросалась больше в глаза внешность комедии (одежда, речения), не гармонирующая с русской жизнью; потому и реформа в то время начиналась только с этой внешней стороны. Сам Лукин, проповедник необходимого согласия комедии с бытовой жизнью народа, во всех почти комедиях своих, кроме «Мота», является подражателем французов. И действительно «склонения на наши нравы» в пьесах Лукина были чисто внешнего порядка. И значение его в целом, как драматурга, было гораздо ниже его теоретического влияния. Перу Лукина принадлежат комедии: «Мот, любовью справленный», «Пустомеля», «Награжденное постоянство», «Щепетильник», «Тесть и зять» и «Разумный вертопрах».

Дальше Лукина идет автор и актер Плавильщиков. Он решительно восстает не только против заимствований и переделок, но и против переводов, доходя чуть ли не до полного отрицания каких-либо достоинств за европейским репертуаром. В этих нападках Плавильщикова на переводы надо видеть, — по мнению проф. Варнеке, — «не безрассудные вопли самообольщенного патриотизма, а вполне понятные по условиям того времени жалобы убежденного приверженца реального начала, далеко не всегда торжествовавшего на тогдашней сцене». «Что нужды Россиянину», — спрашивает Плавильщиков, — что какой-нибудь Чингис-Хан Татарский был завоевателем Китая и так много наделал добрых дел? Какая нам нужда видеть

какую-нибудь Дидону, тающую в любви по Энею и беснующегося Ярба от ревности? Что нам нужды до непримиримой вражды, которая изображена в «Веронских гробницах»? Надобно наперед узнать, что происходило в нашем отечестве». Плавильщиков со всей энергией восстает против продолжающих еще законодательствовать трех


Действие 2 явление 1

Автографъ Д. И. Фонвизина.

единств: места, времени и действия. «Когда драмы, вмещающие в себе многие годы, месяцы или недели, неудобны обмануть зрителя, сидящего в театре несколько часов только, то почему же удобны 24 часа сжатые в два часа». Лучшей пьесой Плавильщикова является его комедия из купеческой жизни «Сиделец», поставленная впервые на сцене московского Петровского театра.

В семидесятых годах XVIII столетия появилась комическая опера (на наш теперешний критерий скорей водевиль с пением)

Аблесимова «Мельник, колдун, обманщик и сват», бравшая уже сюжет из народной жизни. Опера эта, — читаем в «Драматическом Словаре» 1787 года, — «не только от национальных слушана была с удовольствием, но и иностранцы любопытствовали довольно; коротко сказать, что едва ли не первая русская опера имела столько восхитительных спектаторов и плескания». Это было уже «известное*) охлаждение к господствовавшему вкусу, и побуждение взять тему из простого народного быта, хотя и в тоне водевиля, было стремление к национальному содержанию».

«Мельник» быстро вызывает подражания — «Сбитенщик» Княжнина (переделка «Школы Женщин» Мольера), комедии самой Екатерины («О время», «Шаман Сибирский», «Вот каково иметь корзину и белье» — переделка из шекспировских «Виндзорских кумушек» и др.), Веревкина («Так и должно», «Точь в точь», «Именинники»); Прокудина-Горского, Михайла Матинского («С-Петербургский Гостинный Двор»), Осипа Чернявского и др.

Поступательная в общих условиях нарождения «третьего чина» ставка на «народность» вызывала в свою очередь и искривление, напоминавшее зачатки славянофильства. Если при Петре противники его реформ выдвигали Русь до-петровскую, во имя которой отрицали петровские реформы, то во второй половине XVIII столетия они превозносили именно эпоху Петра. У Фон-Визина его Стародум в «Недоросле» говорит: «отец мой воспитал меня потогдашнему, а я не нашел и нужды себя перевоспитывать. Служил он Петру Великому. Тогда один человек назывался ты, а не вы; тогда не знали еще заражать людей столько, чтобы всякий считал себя за многих. За то нынче многие не стоят одного». В своих письмах из Франции, которые кн. Вяземский назвал «злословием холодным и сухим», Фон-Визин пишет: «корыстолюбие заразило все сословия, не исключая самих философов нынешнего века. В рассуждении денег не гнушаются и они человеческой слабостью. Д'Аламберты, Дидроты в своем роде такие же шарлатаны, каких видел я всякий день на бульваре; все они народ обманывают за деньги и разница между шарлатаном и философом только та, что последний к сребролюбию присовокупляет безпримерное тщеславие». При таком отношении к просветительной философии энциклопедистов ясно,

---

*) А. Н. Пыпин, «История Русской Литературы», т. IV.

что и французские «гувернеры», русские «петиметры» и прочая французомания изобличались Фон-Визиными с той же дворянско-реакцинной позиции «народности», в которой, как говорит А. Н. Пыпин («История русской литературы»), «были успешные зачатки так называемого квасного патриотизма». Эта позиция никак не должна быть смешиваема с тем протестом слезной комедии против аристократических замашек и вкусов, как таковых, который направлялся и определялся именно освободительными идеями французской философии. Самое появление в России «петиметров», — как совершенно правильно отмечает Плеханов («История русской общественной мысли», т. III), — «принадлежало к числу логических следствий Петровского преобразования. Сделанное почти исключительно силами дворянства преобразование привело к расширению прав этого сословия и, обеспечив ему известный досуг, породило в некоторой его части крайнее увлечение светскими развлечениями и иностранными модами... Но этой логики почтенные Стародумы совсем не понимали, как не понимали они и того, что только поступательное, а ни в коем случае не попятное движение могло избавить Россию от этой французомании».

Но за всем этим «Недоросль» бил об'ективно в точку. С огромной наблюдательностью и несомненным талантом автор отразил в «кривом зеркале» сценической сатиры бытовые злобы своих дней. «Комедия*) должна была смешить и вместе поучать: отсюда у Фон-Визина противоположение лиц порочных и добродетельных, осуждаемых и поставляемых в пример. Публика восхищалась смешным, не замечая, что иногда оно бывало деланное и натянутое, но ей нравилось и поучение: сам Фон-Визин говорит в «письме к Стародуму», что успехом «Недоросля» обязан его особе. Черта — весьма любопытная и исторически важная. В XVIII веке любили дидактику (и резонерство), но в этом «модном» вкусе было и серьезное основание: общество видимо искало выхода из окружавших его недоумений; оно сидело между двумя стульями — стариной и новизной, и когда в самой новизне оказывались противоречия, недоумение становилось неразрешимым... Фон-Визин не нашел решения... Как помирить просвещение и старые добрые нравы». Иванов-Разумник («История русской общественной мысли»), всячески оберегающий

---

*) А. Н. Пыпин, «История Русской Литературы»

репутацию Фон-Визина от обвинения в «реакционности», все же вынужден тоже отметить, что — «Фон-Визин колебался в решении вопроса о правах и интересах личности: с одной стороны «угнетать рабством подобных себе — беззаконно», с другой — самосовершествованье и исполнение «должности» каждым могли бы дать счастье и в рабстве». Что же это, если прибавить сюда констатируемое и самим Ивановым-Разумником «отрицательное отношение Фон-Визина к Франции и революции», как не «реакционность» чистейшей марки.

В своем художественном значении «Недоросль» несомненно завершает развитие русской комедии XVIII столетия, давая ее вершину. Первое представление пьесы состоялось в Петербурге 24 сентября 1782 года. В Москве «Недоросль» встретил цензурные препятствия. В письме своем к антрепренеру московского Петровского театра Медоксу Фон-Визин пишет: «Брат мой, я надеюсь, передал вам, любезный Медокс, известный пакет и об'яснил принятое мною решенье для уничтоженья толков, возбужденных упорством вашего цензора. Продолжительное ваше молчанье слишком ясно доказывает мне неуспех ваших стараний, чтобы получить позволенье. Я положил конец интриге и тем достаточно доказал прямое согласие на представленье моей пьесы, потому что 24-го числа этого месяца придворные актеры ее императорского величества играли ее на публичном театре по письменному дозволению от правительства. Успех был полный... Бесконечно желая вам добра, оставляю вам мою пьесу, но требую от вас честного слова сохранить мой аноним, с условием — никому не давать моей комедии и ни под каким видом не выпускать ее из ваших рук, ибо не хочу еще давать ей публичности. Вы можете уверить господина цензора, что во всей моей пьесе, а, следовательно и в местах, которые его так напугали, не изменено ни одного слова».

14 мая 1783 года в «Московских Ведомостях» появился анонс о том, что в этот день в Петровском театре будет представлена большая комедия «Недоросль» в пяти действиях, которая здесь еще никогда не была играна, а после оной новый балет сочинения г. Морелия, который также никогда еще не был представлен». «Характер мамы (роль Еремеевны — Э. Б.)», — читаем в «Драматическом Словаре», — на московском театре представлена вольным московского театра актером г. Ожогиным к совершенной забаве

публики*). Сия комедия, наполненная замысловатыми изречениями, множеством действующих лиц, где каждый в своем характере различается, заслужила внимание от публики».

Комедию Капниста «Ябеда» после «Недоросля» обычно принято считать наиболее выдающейся комедией второй половины XVIII столетия. А. Н. Пыпин называет ее даже «самым замечательным произведением той эпохи в сатирической комедии». В этом, конечно, нельзя не видеть преувеличения. Рядом с «Надорослем» она и сама — недоросль. Построение ее схематично, сухо, язык тяжелый (по отзыву Белинского — «варварски-книжный»), действия почти нет. Расценивать приходится ее со стороны несомненно большого общественного значения, как смелое обличение господствовавшего в русских судах взяточничества, крючкотворства и волокиты.

«Ябеда» была поставлена на сцену в 1798 году. Но после 5 спектакля пьесу сняли и все печатные экземпляры «по высочайшему повелению» конфисковали. Только в 1805 году, т.-е. через 7 лет, она была вновь разрешена к представлению с значительными купюрами. Из «Ябеды», между прочим, взяты, теперь более известные по «Доходному месту» стихи, которые произносит у Островского Жадов:

Бери, большой тут нет науки.
Бери, что только можно взять,
На что ж привешены нам руки
Как не на то, чтоб брать?

---

*) В это время, конечно, женские роли на сцене исполнялись уже актрисами. Но сохранилась еще традиция мольеровского театра, где пожилые женские роли, так называемые амплуа „мамок“, играли мужчины, так как мольеровские актрисы не желали быть на сцене старыми. Само собой, что обстоятельство это учитывалось Мольером при самой композиции такой роли. Вот почему и значащуюся в перечне действующих лиц «Недоросля» — «Еремеевну, маму Митрофанову» (это не мать, а старуха-няня, мать выведена в пьесе самостоятельно) в соответствии с мольеровскими «мамками» и на русской сцене еще играли актеры, а не актрисы.

ПЕРВЫЕ КАДРЫ АКТЕРСТВА.

VII

Откуда же брались кадры профессионального актерства, обслуживавшего московский театр второй половины XVIII столетия? Это были по совершенно верному определению Н. В. Дризена («Материалы к истории русского театра») любители. Любителями были и ярославцы — Волков с компанией. Любителями были и кадеты шляхетного корпуса в Петербурге, положившие начало регулярному театру в северной столице, любителями были и студенты Московского университета, сыгравшие видную роль в истории Московского театра.

К сожалению, архив Московского университета сгорел в 1812 г. и, надо полагать, в огне погибли и материалы, которые могли бы глубже осветить роль Московского университета в деле театрального строительства. Искусство входило в учебные программы университета органической частью, как специальные классы художественных дисциплин. «Оные классы учреждены были еще недавно, в них учились ученики как казенные, так и своекоштные». «Экзамен из искусств (Страхов — «Краткая история академич. гимназии, бывш. при императорск. Московском университете») музыки, танцования и фехтования производился в одно время и походил на празднество, к которому приезжали семейства профессоров, учителей, студенческих и ученических родственников, родственниц и знакомых. Он открывался обыкновенно увертюрой, либо симфонией, которую играли ученики нижних музыкальных классов на скрипках, флейтах, затем некоторые студенты и ученики из высших музыкальных классов играли концерты на скрипке и на флейте с аккомпанированием общего оркестра. После того был экзамен фехтовальный.

Студенты и старшие ученики попарно фехтовали на рапирах вместо шпаг и на эспадронах вместо сабель. Потом были танцы, при которых учениками классов музыкальных игрались польские, кадрили, экосезы, котильоны, вальсы и т. п. Наконец певчие певали разные духовные сочинения, иногда даже с музыкой».

В ученых записках Московского университета за 1834 год находим сведения о той роли, которую сыграл Московский университет в развитии «драматического искусства»: «по ближайшему сродству наук изящных с искусствами, в средоточии оных в университете, приобщилось к ним и драматическое искусство, еще младенчествовашее в России, оно обращено было на пользу и удовольствие юных питомцев университета, открывая им новое поприще к развитию и образованию их способностей в декламации и мимике, в переводах, подражании и сочинении. С 1756 года при университете учреждена была московская опера и театр (в оной опере давались безденежно итальянские интермедии, на кои М. У. приглашал все дворянство, как видно из об'явлений при М. газетах 1760 г.), коего первые следы находим в наших духовных училищах. Под руководством Хераскова ученики гимназии и университета и другие любители театрального искусства в Оперном Доме представляли разные комедии, кои тогда сочиняли и переводили Сумароков, Херасков или самые питомцы университета».

Под «Оперным Домом» здесь имеется в виду тот театр Локатели, над которым с 1761 года Московский университет осуществлял «протекцию», давая в нем два раза в неделю русские спектакли.

«Кроме игры в солдаты» (охотники),— рассказывает Страхов,— которая называлась «потешным учением», и всяческих прогулок, с наступлением серой осенней погоды прекращались и летние удовольствия на открытом воздухе; тогда же начинались приготовления к театральным представлениям, бывшим на святках и масляница, выбирались различные пьесы, трагедии, драмы, комедии, оперы, выбирались и действующие лица из способных студентов и учеников, женские роли разыгрывались учениками же, делались частые сыгрывания, или репетиции, на которых присутствовать не отказывались и некоторые профессора, знатоки театрального искусства... Прежде университет владел своим собственным гардеробом, очень богатым, собравшимся в течение 30 лет через подарки старинных боярских гардеробов, и постройкою новых нарядов, пристойных

некоторым особым пьесам, что приобреталось на деньги, собиравшиеся по подписке, вкладчиками коей бывали не только студенты, но и профессора, учители, чиновники и даже сами господа кураторы. При директоре Тургеневе университетский гардероб продан на Петровский публичный театр, однако же под условием непременно отпускать в университет по требованиям начальства всякие костюмы для театральных представлений, маскарадных кадрилей, что и продолжалось до 1812 г.».



Т. М. Троепольская

Мы уже знаем об об'явлении в «Московских Ведомостях», которым приглашались «женщины и девицы, имеющие способность представлять театральные действия, також петь и о б у ч а т ь т о м у д р у г и х» (курсив мой—Э. Б.). Отсюда нужно заключить, что при университете была театральная школа. Из университетской школы вышли, между прочим, и весьма крупные профессиональные актеры—Плавильщиков, Иванов (по сцене Калиграфов) и Злов, из которых особо видное положение на сцене занимали первые два.

Относительно артисток, вступивших в труппу университетского театра можно с уверенностью по мнению В. Всеволодского («История Театрального Образования в России», т. 1) сказать, что Татьяна Михайловна Троепольская, жена сенатского регистратора, поступила в число артисток этого театра в промежуток времени между об'явлением в «Московских Ведомостях» в 1757 г. и 1761 г., когда она из Москвы была переведена в Петербург. Муж ее тоже был в составе этой труппы. Аграфену Михайловну Мусину-Пушкину, впоследствии жену Ив. Аф. Дмитревского, также причисляют к этой группе.

Троепольская печально закончила свои дни в Петербурге. 1774 г. был назначен ее бенефис, после которого она должна была уехать на юг лечиться от чахотки. Но перед началом спектакля она умерла в уборной. Карьера Троепольской целиком связана с трагедиями Сумарокова, где она была лучшей по тому времени исполнительницей Ее не боялись ставить рядом даже с такими прославленными иностранными современницами, как француженки Дюмениль, Клерон и Лекуврер. В предисловии к печатному изданию трагедии «Мстислав» (она должна была идти в вечер смерти Троепольской) Сумароков посвящает покойной следующие строки:

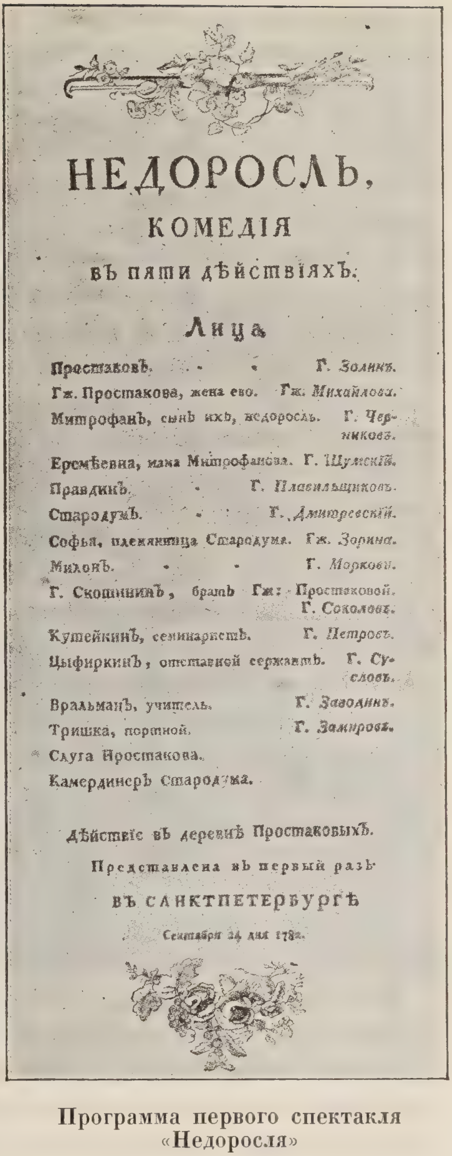
> «В сей день скончалася и нет ее теперь
> Прекрасна женщина и Мельпомены дщерь .
> И охладели уж ее младые члены,
> И Троепольской нет, сей новыя Ильмены...»

Мусина-Пушкина была среди той группы актеров, которые, после краха Локателевской антрепризы, были перевезены в Петербург. Ставши женой Дмитревского, она приобрела лучшего по тому времени учителя, которому, конечно, в значительной мере обязана своим успехом. Ее амплуа были, главным образом, Мольеровские субретки. В 1769 году она оставила сцену и отдалась целиком заботе о своей многочисленной семье.

Плавильщиков — весьма крупная фигура второй половины XVIII столетия. Мы уже знаем о нем, как о драматурге — защитнике «русского репертуара». Успехи на сцене университетского театра предопределили дальнейший выбор профессии — Плавильщиков решил посвятить себя сцене. И. Горбунов рассказывает, как Плавильщиков пытался соблазнить на ту же стезю своего друга и товарища по университету Страхова. «Братья и тезка Петра,— сказал ему однажды Плавильщиков,— бросим все эти физики и математики, восплещем и сотворим в Москве театр, перегоним англичан и немцев, догоним французов». «Я подурачился,— вспоминает Страхов,— сыграл однажды на сцене Петровского театра, но какую роль не скажу, потому что все это мне казалось неудачным и потому, наконец, что я, по моему мнению, не умел догонять Плавильщикова».

Отсюда надо заключить, что начинал Плавильщиков в Москве в Петровском театре у Медокса. Но уже вскоре перешел в Петербург, где был даже назначен в 1781 г. «инспектором российского

театра». Но вскоре, не поладив с директором российского театра кн. Юсуповым, Плавильщиков переселяется и оседает в Москве. Кроме актерства он ведет и педагогическую работу. В «благородном пансионе» при университете ему поручают класс декламации. Он организует и обучает две больших крепостных труппы Н. Дурасова и М. Волконского. Труппа Волконского была впоследствии целиком приобретена дирекцией императорских театров. К концу своей сценической карьеры он стал как-то выкрикивать отдельные слова и неприятно гримасничать лицом. В расцвете своего дарования Плавильщиков, по отзывам современников, имел успех в ролях, «где было больше рассуждений и доказательств, нежели действий», т.-е. резонеров. В 1811 г. он был избран действительным членом «Общества любителей российской словесности». В 1812 г. умер в провинции, спасаясь бегством от французского нашествия. Плавильщиков был несомненно образованнейшим актером XVIII столетия.


НЕДОРОСЛЬ,
КОМЕДІЯ
въ пяти дѣйствіяхъ.

Лица

Простаковъ. — Г. Золинъ.
Гж. Простакова, жена его. — Гж. Михайлова.
Митрофанъ, сынъ ихъ, недоросль. — Г. Черниковъ.
Еремѣевна, мама Митрофанова. — Г. Шумскій.
Правдинъ. — Г. Плавильщиковъ.
Стародумъ. — Г. Дмитревскій.
Софья, племянница Стародума. — Гж. Зорина.
Милонъ. — Г. Морковъ.
Г. Скотининъ, братъ Гжи Простаковой. — Г. Соколовъ.
Кутейкинъ, семинаристъ. — Г. Петровъ.
Цыфиркинъ, отставной сержантъ. — Г. Сусловъ.
Вральманъ, учитель. — Г. Заводинъ.
Тришка, портной. — Г. Замировъ.
Слуга Простакова.
Камердинеръ Стародума.

Дѣйствіе въ деревнѣ Простаковыхъ.
Представлена въ первый разъ
въ САНКТПЕТЕРБУРГѢ
Сентября 24 дня 1782.

Программа первого спектакля «Недоросля»

Насколько Московский университет стал подлинным поставщиком русских профессиональных актеров первой формации свидетельствует хотя бы «всеподданейшее доношение» гр. Салтыкова по поводу труппы Московского антрепренера Титова «Салтыков

в этом «доношении» пишет: «лучшие его (т.-е. Титова) актеры 4 чел. здешнего университета, рисовальный подмастерье, 2 студента и ученик, о которых просит он, Титов, чтобы дозволено было остаться при театре, и хотя они, обратя мысли свои на совсем другое, в университете прочны быть не могут, однако без особливого указа отлучить их невозможно, и для того я об оном сим всеподданейше представить осмеливаюсь». Через месяц последовало распоряжение их из университета выключить. Карандашом на обороте одной из бумаг «дела» имеется пометка фамилий «актиоров»: «штудент Иван Иванов, Иван Манюхаев, подмастерье Андрей Ажогин, ученик Егор Залыжкин». Иван Иванов и есть тот Калиграфов по сцене, о котором мы уже говорили, Ажогин есть, вероятно, тот Ожогин, который в Недоросле играл Еремеевну.

Кроме университета питомником профессионального актерства был Московский Воспитательный Дом. В числе преподаваемых здесь предметов были и «изящные художества». К концу 70-х годов это преподавание «изящных художеств» сводится к обучению на скрипке, на флейте и гобое, на клавикордах, на «кондербасе, валтхорне, трубе, кларнете и фаготе», на «фиолоншеле и альте», обучению пению и оркестровому исполнению. Драматическое искусство преподавал Иван Калиграфов, который за 500 рублей в год обязан был «обучать 14 воспитанников представлять комедии и трагедии». Танцмейстер — француз Миссоли обучал балету 24 воспитанника обоего пола. Разного рода предприниматели обращались в Воспитательный Дом за актерами и музыкантами для своих трупп. Дело театрального образования по тому времени было поставлено так широко, что, как нам уже известно, у Опекунского Совета возникла даже мысль о собственном публичном театре.

Подготовкой актеров занимался и проживавший в это время в московской «опале» Сумароков, имевший близкое отношение к художественной части получивших после Титова «театральную привилегию» антрепренеров Бельмонти и Чути. Им было разрешено обучать вольных людей и крепостных, но «непременно с согласия их господ».

Из руководств большое распространение имело единственное в XVIII веке руководство по сценической игре неизвестного автора — «Разные мнения о качествах комедианта и о первых предметах, которые вступающий в сие звание особенно наблюдать



И. А. Дмитревский
(С офорта художн. Кипренского 1814 года)

должен». «Это руководство», — говорит Всеволодский-Гернгросс, «представляет собой, в сущности, компиляцию руководств французского театра с тою лишь разницею, что в нем отсутствует последовательность и систематичность. Само собою, кроме руководств на русском языке, в России в XVIII столетии попадалось не мало руководств иностранных, особенно французских. Их привозили с собой из-за границы ездившие туда русские, их привозили французские актеры гостивших в Петербурге трупп. Эти последние влияли на русский театр, кроме того, и непосредственно. На основании всех этих соображений можно вполне смело утверждать, что русское ложно-классическое сценическое искусство представляло собой сколок французского с присоединением к нему в конце столетия влияний немецкого искусства и зарождавшегося национального русского.

Должен ли актер «переживать»? Этот вопрос волновал театрального деятеля уже во второй половине XVIII века, как волнует сейчас. Тогда он ставился впервые. «Таланту», — говорил Тальма (предисловие к мемуарам Лекена), — «не учатся, способность творить рождается с нами». Другой крупный представитель сценического искусства известный Гаррик считает, что «природная возвышенность души для трагического актера есть то же, что природная веселость для комического». Вся ложно-классическая школа требовала пафосного «переживания», базируя способность его на прирожденных талантах — суждения (intelligence) и чувствования (sensibilité).

Энциклопедисты устами Дидро выдвигают другую формулу — «мастерство, подчиняющее себе переживания». Нас покоряет, — говорит Дидро, — не человек безумствующий, выходящий из себя, но человек владеющий себе». Все чувства, заражающие зрителей своей искренностью, на самом деле у актера «рассчитаны, предусмотрены правилами, подчинены закону единства и обусловлены развязкой данного содержания; им предшествуют обширные размышления, чтобы быть верно направленными, они повторены сто раз, при чем актер зорко следил за собой, мало того, они у актера на слуху в тот момент, когда он волнует зрителя, и весь его талант состоит не в том, чтобы вполне отдаться порыву чувства, но в том, чтобы настолько совершенно перенять у природы внешние признаки чувств, чтобы ввести зрителя в заблуждение».

Под этим углом зрения шел пересмотр «традиций» дворянской ложно-классической трагедии в сторону сравнительного реализма мещанской драмы и комедии.

Большую роль сыграл здесь соратник Волкова, один из первых, если не первый, систематизаторов русского сценического мастерства — Иван Афанасьевич Дмитревский.

Ученик Ярославской духовной семинарии, предназначавшийся отцом-священником к смиренной карьере церковно-служителя, Дмитревский, благодаря влиянию немецкого пастора при герцоге курляндском Бироне, жившем в ссылке в Ярославле, увлекается «бесовскими вожделениями» и становится вместе с Волковым строителем ярославского театра «позорища».

Неутомимый переводчик, исследователь русского театра, написавший первую историю его, близкий друг светил западного театра Гаррика и Лекена, которых он изучал во время своих заграничных путешествий, член Научных обществ «Вольно-Экономического» и «Беседы российского слова», — он в итоге всего этого получает даже звание члена Академии Наук. Если учесть состояние русского театра в эту эпоху и особенно положение актера — факт, конечно, совершенно исключительный.

С богатым запасом впечатлений и знаний, тщательно изучивший культуру французского театра Корнеля и Рассина английского — Шекспира, возвращается в Россию Дмитревский.

Его выступление по возвращении в роли Синава в Сумароковской трагедии «Синав и Трувор» было сплошным триумфом. Из скромного ярославского семинариста вырос большой европейский актер, «изучивший, — по словам театрала, — знаменитого Лекена, увлекательного Бризака, необ'яснимого Гаррика, чувствительного Офреня, благородного Флоридора, милую Госсен, бурную Дюмениль, непогрешительно правильную Клерон».

Сумароков посвящает этому спектаклю стихотворение, заканчивающееся словами: «ты тщился всех пленить и все тобою пленны».

Известный театрал Жихарев описывает так в 1807 году наружность Дмитревского, уже глубокого старика:

«Белые как снег волосы, зачесанные назад, черты лица необыкновенно правильные, физиономия привлекательная и выразительная, глаза умные с поволокой, движения тихие, размеренные, заранее изученные и всегда рассчитанные».

Эта наружность вполне гармонировала с внутренним строем дарования Дмитревского. Актер рассудочный, актер обдуманных деталей, актер тщательной разработки, скорее резонерской, чем героической складки. Недаром его лучшей ролью был Стародум в «Недоросле».

Такая «методичность» в работе в связи с огромным опытом и знанием европейской сцены делают Дмитревского первым «метром» русского театра, первым его учителем.

Строго говоря, весь кадр первого призыва русского театра прямо или косвенно были его учениками. В числе непосредственных его учеников такие имена, как Крутицкий, Гамбуров, Рыкалова, знаменитая Семенова, Яковлев и др.

В год Наполеонова «нашествия» в порыве патриотического одушевления, охватившего верхи русского общества, «дедушка» Дмитревский выступил в только что написанной пьесе Висковского «Всеобщее ополчение». Встреченный долго несмолкавшей овацией 80-летний актер был до того растроган, что расплакался. К концу спектакля силы старика не выдержали напряжения, его почти в полуобморочном состоянии пришлось увезти домой.

Закат жизни Дмитревского был омрачен смертью его любимого ученика и преемника, талантливого Яковлева. Собрав последний остаток сил, – ему было в это время 85 лет,— Дмитревский считает своим долгом выступить в спектакле в пользу вдовы и сирот Яковлева. На репетиции старик увлекся, зажегся в последний раз... и потух. В спектакле уже участвовать не мог.

Он прожил еще 4 года, ослеп. В 1821 году его не стало.

Вот как оценивает роль и значение Дмитревского президент Академии Наук Шишков в ответ на ходатайство сына помочь ему «соорудить приличный памятник родителю»:—«российский театр»,—пишет Шишков в театральную дирекцию,—«обязан был Дмитревскому не токмо началом существования своего, но вместе и славой. Славнейшие тогда в Англии и во Франции актеры, Гаррик и Лекен, почтили его своей дружбой и отдавали справедливость искусству его игры. Возвратясь оттуда, он долгое время был душою театра, утешением зрителей и полезным наставником молодых людей в трудной театральной науке. Знаменитый Сумароков, творец первых трагедий наших, неоднократно обращался к нему: «Дмитревский, тебя потомство не забудет». Сверх славы, приобретенной

им на поприще Мельпомены и Талии, он как по нравственности, так и по словесности, был отличных достоинств, доставивших ему приязнь и уважение от всех лучших людей. Все ученые, особливо же трудившиеся над драматическими сочинениями, беседовали с ним и пользовались его советами. Он искусен был в русском языке и по достоинству некоторых сочинений своих был принят в члены Российской Академии».

Слава Дмитревского перекинулась и в Москву. «Приехав к нам», — пишет москвич-современник, — «Дмитревский наделал шуму, что во всем народе только и было разговоров, что о нем; и подлинно, московские жители увидели в нем славного актера. Он играл в Семире Аскольдова и всех зрителей пленил. В «Евгении», комедии графа Кларандона, искусство, с каким он сию роль представлял, принудило зрителей оную комедию просить еще три раза, в чем они были удовольствованы; и в каждое представление в новое приходили восхищение; казалось, будто искусство постепенно возрастало... Г. Д. играл еще Вышеслава и Ревнивого с равномерной же от всех похвалой; а еще ожидают представления Хорева и Беверлея. Зрители собираются в театре в таком количестве, что многие по причинам великой тесноты не могли получить билетов, если хотя мало опаздывали. Наконец, должно сие заключить тем, что г. Д. жителей удивил, привел в восхищение и заставил о себе говорить по малой мере два месяца».

Штелин, сопоставляя Волкова и Дмитревского, отмечает, что Волков, «не взирая на отменность игры своей, не знал искусства декламации, искусства, нужнейшего для актера, которое уже было приведено в лучшее совершенство славным нашим трагиком Иваном Афанасьевичем Дмитревским».

Новую школу игры, теоретически формулировавшуюся во Франции энциклопедистами (Дидро и Мармонтель) и имевшую своими сценическими лидерами знаменитых Клерон и Лекена, Дмитревский изучил во время своих заграничных командировок. До этого его сценический стиль ничем не отличался, — да и не мог отличаться, — от волковского. Подтверждение этому мы находим у того же Штелина: — «Дабы видеть разность в прежнем и настоящем его вкусе и искусстве», — пишет он, — «в ноябре месяце*)

*) 1766 год.

представлена была при дворе русская трагедия «Синав и Трувор». До этого времени русская сцена «не знала реалистических тенденций, ни в костюме, ни в обстановке, ни в декорациях. Все костюмы были à la française, прически также, и какую-нибудь Федру играли в пышном роброне с фижмами, с талией, перетянутой узким корсетом в рюмочку, в пудреном парике. Сценическая площадка была «местом говорения» — par loir позади которых декорация изображала «palais à volonté *)». Если к этому прибавить, что драматургия того времени, с одной стороны, следовала этим принципам, а с другой — была ими обусловлена, — мы получим достаточно полное представление о принципах игры того времени.

Но в целом новшества молодой французской школы прививались у нас далеко не стремительно; имея пред собой еще достаточно сильную «старую гвардию» защитников ложно-классического стиля. На исходе столетия в 1795 году, т.-е. через 30 лет после первого путешествия Дмитревского за границу, мы находим у А. Шаховского такое описание спектакля, в котором участвовал и сам Дмитревский. «Дмитревский представлял самозванца, с маленькими усиками, написанными тушью, в пудре незавитых волос, перевязанных на затылке черной лентой с бантом, что называлось тогда «queue de renard». На нем была шапка с горностаевым околышем, с висячею алою бархатной тульей и с большой бусовой кистью и золотое глазетное полукафтанье с загнутыми полами на маленьких бочочках или фижмах. Все актеры были напудрены. Борода тогда еще не смела появляться на сцене». Таким образом мы видим здесь еще смешение «традиций» классической трагедии с некоторым преодолением ее чертами нового реализма слезной-мещанской драмы.

С Москвою связано начало карьеры одного из виднейших артистов XVIII века Якова Емельяновича Шушерина. «Он», — говорит Шаховской, — «пользовался советами Дмитревского и заимствовал театральные приемы у французских актеров».

Сын приказного — Шушерин с ранних лет пристрастился к театру, где начинал весьма «скромно» — с переписки ролей по 3 коп. за лист. Но вскоре одаренный юноша заставил обратить на себя внимание и через три года уже занимал в труппе Петровского

---

*) В. Всеволодский-Гернгросс — М. А. Дмитревский.



Сила Сандунов

театра ответственное амплуа. Дальнейшая деятельность его протекала в Петербурге. В 1810 году, выйдя в отставку, он снова поселился в Москве. Числившийся за петербургской дирекцией прощальный бенефис ему разрешено было перенести в Москву, где он его и отпраздновал, не бросая еще сцены и вообще. Огромный успех выпал на исполняемую им роль негра Ксури в пьесе Коцебу. Играл он по отзывам современников очень хорошо Эдипа. Вместе с ним доживала в Москве жена его—артистка Н. Ф. Калиграфова.

Прочное место в репертуаре и у публики театра Медокса занимала чета Сандуновых. Начало карьеры их принадлежит Петербургу, откуда им пришлось буквально бежать, спасаясь от приставаний к молодой актрисе всемогущего графа Безбородко. История эта получила большую огласку, закончившись даже увольнением в отставку директоров придворного театра Саймонова и Храповицкого, игравших в ней роли благородных сводников. Несмотря

на такое сравнительно благоприятное завершение, Сандунов счел все же за благо увезти молодую жену в Москву, так как преемник Саймонова и Храповицкого на директорском кресле кн. Юсупов продолжал травлю Сандунова и всячески добивался того, чтобы, уволив мужа, оставить в «распоряжении дирекции» его жену. Все это дело чрезвычайно богато бытовыми подробностями, характерно рисующими тогдашнюю «великосветскую» точку зрения на актрису.

Сила Николаевич Сандунов, брат известного профессора Московского университета, ученик Шушерина, был одним из любимых московской публикой комик-буфф (амплуа слуги). Его жена— Елизавета Семеновна Сандунова (при описании ее романических похождений фигурирующая обычно под именем Лизаньки) пользовалась исключительной популярностью, не имея, по словам современников, в русской и итальянской операх «игре своей покору».

О порядке распределения ролей в театре Медокса Ф. А. Кони*) в своих воспоминаниях рассказывает следующее: «Когда сочинители и переводчик доставляли в дирекцию пьесу, то Медокс составлял совещательный комитет из главных актеров. Если на этом комитете большинство голосов решало принять пьесу, содержатель театра удалялся, предоставляя каждому актеру, с общего согласия, выбрать себе роль по силам и таланту. Потом он опять возвращался с вопросом: во сколько времени пьеса может быть поставлена на сцену. Срока, определенного артистами, он никогда не убавлял, а иногда даже, смотря по пьесе, увеличивал его. Оттого никто не запомнит, чтобы на театре Медокса какая-нибудь пьеса была дурно слажена, плохо распределена или нерачительно поставлена». Медоксу принадлежало еще место летних увеселений «Воксал». Здесь предполагал он выстроить театр, в котором,—как рассказывает в своих воспоминаниях Глинка,—должна была играть молодежь («новички») с тем, чтобы тех, кто отличится, переводить в Петровский театр. В репертуаре Медокса было тридцать пьес и в год ставилось только семьдесят пять спектаклей. «Декорации»,—читаем у того же Кони,—«были просты, но писались искусной рукой художника. В сравнении с нынешним избытком роскоши (конец 30-х годов —

*) Ф. А. Кони «Воспоминания о московском театре при Медоксе» («Пантеон», 1840 г.)



Елисавета Сандунова

Э. Б.) декорационной, они были даже скудны; но мечта существовала тогда так же, как и нынче. Она дорисовывала то, что вымысел декоратора не успевал передать полотну. Театральная природа всегда остается лоскутною и картонною природой. Хотя бы на нее вышло три фунта золота и десять пудов бакану, если живительная дымка воображения зрителя не обдает ее правоподобием и жизнью». Пьесы шли без суфлера. «Частые и серьезные пробы,— об'ясняет Кони, — до того изощряли память каждого из артистов, что суфлер переходил на амплуа бесполезностей. Это было весьма важно по двум причинам: во-первых, каждый артист играл с уверенностью и выходил на сцену, как хорошо вооруженный воин, чувствующий свою силу; во-вторых, из дыры не торчала всклоченная голова суфлера, на которую в то время еще не было изобретено деревянного колпака; пьеса разыгрывалась без докучного эхо, которое иногда уничтожает всякую иллюзию». У Кони находим мы сведения и о тех любителях-театралах из светской

дворянско-гвардейской знати, которая тогда играла видную роль в жизни театра. «Подле самого оркестра стояли табуреты, занимаемые обыкновенно присяжными посетителями театра. Многие из этих любителей сцены имели свои домовые театры, которые тогда были в большой моде в Москве. Организм театральный был им знаком до подноготной; они понимали значение каждого гвоздика в полу, каждой веревочки за кулисами. Тайны хорошей обстановки пьес были для них домашние тайны, и потому они вполне могли называться знатоками театра. Медокс часто руководствовался их советами. Он всегда приглашал их на две генеральные репетиции новой пьесы (которые всегда делались со всеми декорациями и в полном костюме) вместе с драматическими авторами и переводчиками, тогда жившими в Москве».

Если и признать во многом отзывы Кони и преувеличенными, все же, по всем видимостям, Петровский театр Медокса мог считаться по тому времени показательным учреждением, тем более, что вести театральное дело в перекрестном огне всяких переплетающихся влияний, интриг и сплетен было не легко. Мы видели, как быстро и сколько раз менялись по отношению к Медоксу «и барский гнев и барская любовь». То «начальник Москвы» князь Долгорукий-Крымский милостиво отмечает «услуги» Медокса и считает выстроенный им театр выше всяких похвал, то кн. Прозоровский в результате «освидетельствования» театра находит, что этот же театр представляет из себя «скорее груду кирпичей, чем здание» и тут же добавляет: «у вас капельмейстер глухой и балетмейстер хромой», то непосильная тяжба с Опекунским Советом и всемогущим Бецким, то «истинно-русский» налет: однажды,—рассказывает в своих воспоминаниях Глинка,—ко мне прискакали в лефортовские казармы, где тогда стоял наш полк, Сандунов и Плавильщиков. Оба были впопыхах, оба перебивали друг друга: «Сергей Николаевич, сказал мне Сандунов, мы пришли от имени всех наших товарищей убеждать вас, чтобы вы прекратили все ваши сношения с Медоксом. Стыдно нам, русским, зависеть от иностранца. Мы намерены взять театр на свой счет: вы наш, не так ли?».

ПЕТЕРБУРГСКИЙ ТЕАТР XVIII ВЕКА

VIII

У сестры Петра I, царевны Наталии Алексеевны, еще в бытность ее в Москве был свой театр в селе Преображенском, том самом, где, как мы знаем, в октябре 1672 года при отце ее Алексее Михайловиче был поставлен первый спектакль. Наталья Алексеевна была любимой сестрой Петра, интересовавшаяся всеми его делами. «Это»,—говорит И. А. Шляпкин,—«едва ли не первая царевна, побывавшая в Московской Немецкой Слободе».

С переездом вслед за Петром в Петербург она и здесь устраивает театр. С него и должна начинаться театральная хронология петербургского театра.

Каков был этот театр?

В показаниях мекленбургского посланника Вебера читаем, что под театр Наталья Алексеевна приказала «приготовить большой пустой дом и разделить его на ложи и партер». Исполнителей было, по свидетельству того же Вебера, десять человек—«все природные русские, никогда не бывавшие заграницей, и потому легко себе представить, каково было их искусство». Петр интересовался театром Натальи Алексеевны и часто посещал его. Репертуар этого театра состоял частью из пьес духовного содержания типа школьной драмы, частью же из пьес переделанных из переводных польских романов конца XVII века. Сочинительством пьес занималась и сама Наталья Алексеевна. «Переделанные из романов пьесы»,—говорит И. А. Шляпкин *), — «носили преимущественно обстановочный

---

*) И. А. Шляпкин—«Царевна Наталья Алексеевна и театр ее времени». Памятники древней письменности. 1888 г.

характер: быстрая смена картин, процесс сна, снаряжения, коротенькие диалоги заменяли драматическую борьбу и обрисовку характеров действием. Лирические места романов или прямо опускались, или заменялись коротенькими фразами; данные пьесы во всяком случае представляют любопытную попытку национального русского театра наряду с русскими придворными немецкими, итальянскими и французскими театрами; они — предтеча последовавших за ними русских пьес второй четверти XVIII века и служат звеном между репертуаром Грегори, Кунста и Фюрста (Фальтена то ж) с одной стороны, и новым русским театром — пьесами Сумарокова, Ломоносова, Третьяковского, с другой».

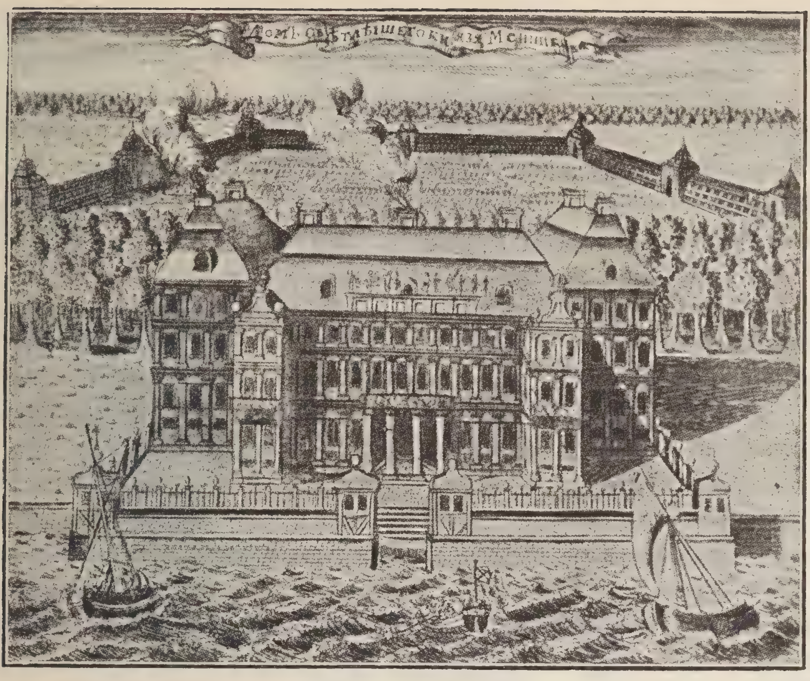
В 1723 году в Петербург приехала труппа немецких актеров Манна. Для нее был выстроен большой и по тогдашним условиям со всеми удобствами театр на Мойке... «Но она,— говорит Басевич*),— не стоила этих хлопот... их репертуар был не более, как сбор плоских фарсов, так что кое-какие наивные черты и острые сатирические намеки совершенно исчезали в бездне грубых выходок, чудовищных трагедий, нелепого смешения романических и изысканных чувств, высказываемых королями или рыцарями, и шутовских проделок какого-нибудь Jan Potage, их наперсника». Кроме репертуара и сама по себе труппа была очень слабая.

В дальнейшем почти вплоть до 1756 года, когда был основан в Петербурге придворный русский театр, наступает период какой-то пестрой смеси кукольного театра, балаганов у Мытного двора, итальянской оперы и немецких и французских спектаклей, в перемежку с «потехами», вроде постройки при Анне Иоанновне Ледяного Дома, в котором праздновалась свадьба шута князя Голицына на калмычке Бужениновой.

С одной стороны, такая смесь вполне соответствовала культуре, нравам и обычаям русского двора того времени, проводившего время в пьянстве, оргиях и маскарадах. Обращенные назад взоры русской реакции советовали вернуться к «исконным» боярским развлечениям — охоте, шутам и т. п. С другой стороны — раздиравшая двор русско-немецкая вражда тоже была мало выгодна для развития русского театра. «Иноземное иго, о котором толковали русские патриоты того времени»,—говорит профессор М. Покровский

---

*) «Русский Архив», 1865 г.



Дом князя Меншикова, где помещался Шляхетный Корпус.
Старинная гравюра

(«Русская История», т. III),—«в переводе на экономический язык означало господство западно-европейского капитала над русской внутренней и внешней политикой при Анне Ивановне, господство настолько прямое и бесцеремонное, что ничего подобного этому мы не найдем в предыдущую эпоху». Этим моментом в значительной мере определялась и иноземная линия профессионального театра этого времени.

В начале тридцатых годов в Петербург приезжают немецкие кукольники «кунштмастеры»—с кукольным театром. Репертуар кукольных комедий напоминает школьный театр и театр периода Грегори и Кунста. В сохранившейся афише этого театра читаем:

«Известно чинится, что недавно прибывшие сюда немецкие показатели выпускных кукол смотрения достаточную комедию представлять будут: о преступлении прародителей Адама и Евы, где показаны будут виды неба, ада и красного рая с различными зверями и приятным пением птиц». Кроме этой ставились и дошли

до нас афиши еще семи комедий: 1) О целомудренном Иосифе, от Сересы зело любимом, 2) Распятие христово, которое состоит из девяти фигур, движение руками и ногами делающих, что не чрез стекло, но просто видимо будет, 3) О короле Агасфере и королеве Эсфири, 4) О житии и смерти Дон-Жана, или зеркало злочинной юности, 5) О принце Флорине и прекрасной Банцифорие, 6) О житии и смерти мученицы Доротеи, 7) О короле Адмете и силе великого Геркулеса».

В царствование Анны Иоанновны в области придворного театра отмечено господство итальянцев. В 1732 году в Петербург приезжает итальянская труппа. С ее приездом стал вопрос о театральном помещении. Сначала под спектакли итальянцев было приспособлено частное помещение, куда перевезли из Москвы переносную сцену, по модели Томазо Ристори, о которой мы уже говорили. В то же время начат постройкой Зимний дворец, где проектом архитектора Растрелли предусматривался и театральный зал. Зал был готов в 1734 году, и с 1735 года в нем уже идут спектакли. По имеющимся сведениям приехавшая итальянская труппа давала спектакли commedia del' arte, состоявшие из арлекинад, буффонад и интермедий. Особым успехом пользовались интермедии — итальянские оперы-буффонады, музыкальные фарсы. В 1733 году была поставлена интермедия Метастазио «Импрессарио с Канарских островов», называвшаяся тогда «Подрядчик оперы островы Канарийские». Спектакли давались два раза в неделю. Либретто спектаклей переводились на русский язык Третьяковским. В 1735 году на смену труппе итальянской комедии была выписана большая итальянская оперная труппа под управлением композитора Франческа Арайя. Труппа по тому времени была очень сильная. Особенно выделялась в ней актриса Казанова и буфф Педрилло. Спектакли труппы шли в новом театре Зимнего дворца. В репертуаре особый успех имела опера Арайи «Семирамида» (Арапов в своей «История театра» сообщает, что она «производила общий восторг и играли ее постоянно два года каждую неделю»). Сам Арайя оставался в России до 1759 года.

Одновременно с оперой раз в неделю ставились интермедии с балетом. Для постановки балетов был выписан известный балетмейстер Антоний Фассани. К участию в балетах были привлечены кадеты — воспитанники шляхетного корпуса.



Ф. Г. Волков
(с портрета А. Лосенко).

В корпусе обучал танцам известный танцовщик Ланде. Он сумел втереться в доверие всесильного временщика Бирона, использовав время, когда Фоссани, не поладив с Бироном, должен был оставить Россию. Чрез Бирона Ланде добился у Анны Иоанновны разрешения на танцовальную школу. Школа была открыта в 1738 году. Этот год и должен собственно считаться годом открытия петербургской теаральной школы. В школу Ланде были отданы 12 мальчиков и 12 девушек из дворцовой прислуги, которые и составили первый кадр русского балета. Арапов уверяет, что русский Тимошка Бубликов ничем не уступал молодому французу Лебрену, отличному танцовщику при тогдашней итальянской опере. Такое преувеличение следует, конечно, в значительной мере отнести за счет излишне «патриотических» чувств Арапова, но что Ланде был хорошим организатором и хорошим преподавателем и что из его школы вышел ряд способных танцовщиков и танцовщиц—это вне

всякого сомнения. Кроме упомянутого уже Бубликова, из первых учеников Ланде выдвинулись танцовщики Афанасий Топорков и Андрей Нестеров и танцовщицы Аксинья Сергеева, Елисавета Зорина и Авдотья Тимофеева.

Итальянскую оперу сменила немецкая драматическая труппа Нейбер. Произошло это в результате интриг придворных фаворитов. Доколе был в силе обер-гофмаршал граф Левенвольд, он всячески защищал итальянцев. Бирон же все время агитировал за немцев, играя на том, что Анна Иоанновна не знает итальянского языка. В результате придворной «погоды» наступил момент, когда взял верх Бирон и итальянцы покинули Россию. Немецкая труппа была выписана через Саксонского посланника при русском дворе. Кроме мужа и жены Нейбер, в труппе выделялись актеры Кох и Фабрициус и актриса Бухнер.

В 1740 году правительницей сделалась Анна Леопольдовна. Бирон оказался в опале и был сослан, при чем в падении его немалую роль сыграл тот же Левенвольдь. И в результате такой новой перегруппировки дворцовой камарильи и новых настроений теперь уже немецкая труппа должна была оставить Петербург и притом с такой поспешностью, что часть актеров даже не получила жалованья. Партия «итальянской оперы» опять взяла верх и оставшийся в Петербурге Арайя был отправлен в Италию для комплектования нового оперного ансамбля. Одновременно балетмейстеру Ланде было поручено сформировать французскую труппу. Он договорился с труппой под дирекцией Сериньи, которая согласилась за 25.000 р. в год приехать из Касселя в Петербург. Но к тому времени, когда труппа прибыла в Петербург, успели пасть и сама правительница Анна Леопольдовна и ее фаворит Левенвольд.

Двор Елизаветы Петровны в жажде развлечений не уступал своим предшественникам. Историк Костомаров рассказывает, что проходили целые месяцы, когда императрица не принимала докладов своих министров, зато с превеликой исправностью каждый вторник устраивался придворный маскарад. Громадные суммы тратились на содержание трех иностранных трупп—французской, итальянской и немецкой. Для спектаклей французской труппы Сериньи был отведен сначала театр Зимнего дворца, а затем было приспособлено более обширное помещение, переделанное из манежа у Казанского моста, так называемый Оперный Дом.



Деревянный театр Книппера в Петербурге. Рис. Гваренги

В 1749 году этот Оперный Дом сгорел и приступлено было к постройке нового театра «между Аничковского дворца и саду, который Лабиринтом именуется». Архитектору Валлериани разрешено было брать живописцев «сколько где в казенных и партикулярных домах есть». Он умудрился собрать 40 живописцев и 353 плотников и других рабочих. Особым приказом повелено было в строющемся театре «сделать амвон (т.-е. эстраду—Э. Б.) с пятью ступенями, на который могли бы ставиться 3 стула». Этот амвон, вероятно, соответствует той части придворных и усадебных театров того времени, которая помещалась между авансценой и расположенными сзади овальным амфитеатром местами для зрителей. Тут были места для особо «избранных». В промежуток времени от пожара старого Оперного Дома и до постройки нового Оперного Дома, который был открыт осенью 1750 года, спектакли труппы Сериньи шли в наскоро выстроенном огромном деревянном театре у Летнего дворца. Спектакли давались два раза в неделю. Труппа была довольно сильная. В ней выделялись чета Префлери, актеры Бельмонт, Белуа, Ракур, Розамонд и др. В репертуаре главное место занимали трагедии Корнеля, Расина и комедии Мольера. Денег на французскую труппу не жалели. Сериньи получал на содержание труппы 25000 р., в то время, как Сумарокову на русскую труппу отпускалось всего 7.000 рублей.

Немецкая труппа под управлением сначала известного актера Аккермана, а позже актеров Гильфердин и Школярна играла в немецком «комедиальном доме» на Большой Морской улице.

Арайя, который, как мы уже знаем, был командирован в Италию для набора оперной труппы, составил ее очень удачно. Ее голоса, по отзывам Штеллина, «восхищали публику». В составе этой труппы были певцы Корестини и Жорж, буфф Компасси, певицы Нунциато, Манфредини, Жоржи, Массани и Горани, кастрат Солетти. Вместе с ними приехал декоратор Валлериани (весьма вероятно, что ему именно было поручено сооружение нового Оперного Дома), машинист Жибелли и гобоист Статци.

Я уже указывал, что воспитанники шляхетного кадетского корпуса участвовали при Анне Иоанновне в балетах, которые ставились вместе с итальянскими интермедиями, и что кадетскому танцмейстеру Ланде разрешено было открыть танцовальную школу. Вскоре кадетскому шляхетному корпусу пришлось сыграть и более важную роль в деле развития русского театра.

Придворное увлечение театром не могло не найти себе отражения среди воспитанников этого привилегированного учебного заведения. В 1749 году кадеты под руководством Сумарокова сыграли его трагедию «Хорев». В спектакле принимали участие кадеты: Бекетов, Свистунов, Мелиссино, Остервальд, Разумовский, Бухвостов, Рубановский, Гиршенден, Гельмерсен, Каниц, Гох, Бутурлин, Мещерский и сам Сумароков. Женские роли играли тоже кадеты (Оснельду—Свистунов). В феврале 1750 года спектакль этот был повторен в Зимнем Дворце. 25-го марта его сыграли здесь еще раз. 30-го мая он был поставлен во вновь выстроенном Оперном Доме. Успех был огромный.

«Хорев» положил начало довольно длительному господству на русской сцене ложно-классической трагедии и одновременно был началом славы Сумарокова. За 1750—51 г.г. кадеты сыграли во дворце еще ряд и других пьес Сумарокова: «Синав и Трувор», «Аристона», «Гамлет» и комедии «Чудовище», «Трисотонус» и «Пустая ссора».

В том же 1750 году профессорам Академии Наук Ломоносову и Третьяковскому «высочайше приказано» написать по трагедии. Ломоносов написал трагедию «Темира и Селим», которая была сыграна кадетами 1-го декабря 1750 года, трагедия Третьяковского

называлась «Дейдамия». Поставлена она не была. Кроме других причин, вероятно, потому, что «сия трагедия есть наипродолжительнейшая из всех русских драматических сочинений, ибо в ней находится две тысячи триста тринадцать стихов *) двоестрочных». Артистами-кадетами начинают настолько дорожить, что когда в 1750 году ледоход прервал сообщение с другим берегом Невы, было приказано «кадетов, которые употребляются в театральном действии, из кадетского корпуса перевесть на здешнюю сторону».

Параллельно с спектаклями кадетов назревал и ряд других фактов, которые впоследствии сплелись в один узел и оказали огромное влияние на ход развития русского театра.

В Московской Заиконоспасской Академии учился Федор Григорьевич Волков, пасынок ярославского кожевенного фабриканта Полушкина. Еще в Академии он принимал самое деятельное участие в постановках школьных духовных драм, разыгрываемых на полуславянском языке. Богато одаренный юноша к тому же был очень музыкален, недурно пел, рисовал, резал по дереву и лепил. В 1746 г. фабрикант Полушкин отправил Волкова за товаром в Петербург. Здесь Волкову удалось побывать в итальянской опере и немецких спектаклях. Он владел немецким языком, стал учиться итальянскому и, приобретя театральные знакомства, начал вникать в устройство театра и технику спектакля. Удалось ему попасть и за кулисы корпусного театра, когда там шла трагедия «Синав и Трувор». «Увидя Никиту Афанасьевича Бекетова в роли Синава,—рассказывал он позже своему другу и сподвижнику Дмитревскому,—я пришел в такое восхищение, что не знал, где был: на земле или на небесах. Тут родилась во мне мысль завести свой театр в Ярославле».

Вернувшись в Ярославль, Волков стал обучать драматическому искусству, музыке и живописи своих младших братьев Григория и Гаврила, соседей—братьев Поповых, Чулкова, Ванюшу Нарыкова (впоследствии Ивана Афанасьевича Дмитревского), своего родственника Соколова и еще нескольких посадских мальчиков. Они и составили ядро его труппы. Общими усилиями приспособили

---

*) Арапов в своей «Летописи русского театра» сообщает, что «Дейдамия» была сыграна один раз, но не имела никакого успеха.

они под театр один из кожевенных амбаров Полушкина. Устроили там сцену, написали декорации, приладили освещение, организовали оркестр из двух скрипок и гуслей, и в 1750 году поставили драму «Эсфирь» и пастораль «Евмонд и Берфа». Артаксеркса играл Волков, Амана — Василий Попов, Мардохея — Григорий Волков, Эсфирь — Иван Нарыков, он же во второй пьесе играл Берфу. Музыку аранжировал и приспособил к стихам Федор Волков. Старик Полушкин, ярославский воевода Мусин-Пушкин и помещик Майков (отец известного поэта), присутствовавшие на спектакле, пришли в восторг от зрелища (особенно их поразили облака, которые ходили вверх и вниз, как настоящие) и решили употребить все свое влияние, чтобы собрать среди ярославцев деньги на постройку настоящего театра. Вскоре такой театр, и был их усилиями выстроен на берегу Волги. Сам Волков был не только основателем этого театра, но по правильному определению Арапова его архитектором, декоратором, машинистом, капельмейстером, автором, переводчиком и директором.

Слух о ярославском театре дошел до Петербурга. Елизавета Петровна приказала немедленно на почтовых доставить ярославских любителей ко двору. С сенатским экзекутором 3 февраля 1752 года 14 человек ярославцев были привезены в Петербург. Для дебюта Волков с товарищами выбрал трагедию Дмитрия Ростовского «О покаянии грешного человека». Далее они сыграли трагедию «Синав и Трувор», «Аристона» и «Гамлет». Сумароков, смотревший спектакли ярославцев, нашел, что игра их требует еще некоторой шлифовки, что им недостает школы. И решено было отдать ярославских комедиантов в кадетский корпус для обучения «словесности, иностранным языкам и гимнастике». Определили туда ярославцев разновременно и не всех. Иван Дмитревский и Алексей Попов попали в 1752 г. Братья Волковы, Федор и Григорий — в 1754 г. Есть основания предполагать, что братья Волковы с декабря 1752 г. по май 1754 г. были в Москве, где в это время находился двор и играли или на сцене придворного театра или в немецком «комедиальном доме» у Красных Ворот. Этим и об'ясняется, надо полагать, почему они только через полтора года после приезда в Петербург попадают в кадетский корпус. Остальным ярославцам предложено было отправить их обратно в Ярославль «ежели похотят». Таким образом, четверо ярославцев оказались в корпусе. Еще раньше их



В. М. Ломоносов

в корпус были определены 7 человек певчих, «спадших с голосов». Но в то время как ярославские комедианты проходят учебу со всем тщанием и оказывают большие успехи, певчие оказываются по аттестации Сумарокова «непригодными к сцене». В числе обучавшихся в корпусе драматическому искусству певчих был Дмитрий Бортнянский, впоследствии известный композитор духовной музыки.

Сценическое искусство преподавали в корпусе Мелиссино, Остервальд и Свистунов, бывшие кадеты-актеры. Ярославцы заметно выделялись в корпусных спектаклях, особенно Федор Волков. Годом позже в корпусную труппу были приняты и первые русские актрисы: Зорина, Авдотья Михайлона, Марья и Ольга Ананьины и Мусина-Пушкина.

В 1756 году, когда ярославцы и певчие прошли достаточную школу и могли составить ядро профессионального театра, был

издан указ Сенату — «учредить русский для представления трагедий и комедий театр, для которого отдать Головинский каменный дом, что на Васильевском Острове, близ кадетского корпуса, и для оного набрать актеров и актрис: актеров из обучающихся певчих и ярославцев в кадетском корпусе, которые к тому будут надобны, а в дополнение еще к ним актеров из других неслужащих людей, также и актрис приличное число, дирекция того русского театра поручается бригадиру Александру Сумарокову».

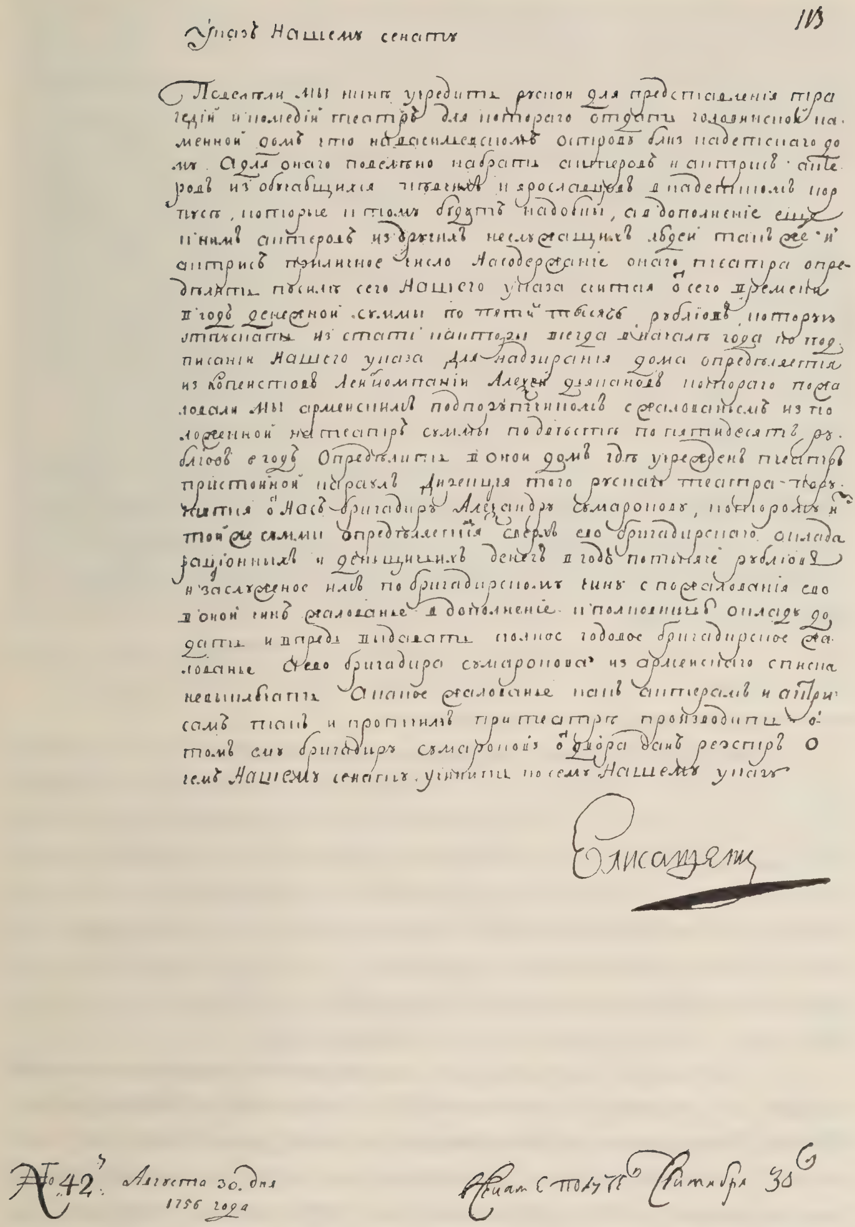
Во исполнение приказа Сумароков потребовал от шляхетного кадетского корпуса «прислать к нему для определения в комедианты обучающихся в корпусе певчих и ярославцев, ибо все они к тому надобны» В распоряжение Сумарокова поступили певчие Григорий Емельянов, Павел Иванов, Козьма Лукьянов, Федор Максимов, Евстафий Григорьев, Лука Иванов, Прокофий Приказный; ярославцы: Федор и Григорий Волковы, Иван Дмитревский и Алексей Попов. К ним вскоре были присоединены Гаврила Волков, Яков Шумский и Чулков и пять вышеуказанных актрис. Таков был первый состав «русского для представления трагедий и комедий театра» под дирекцией А. П. Сумарокова.

Спектакли начались в Головинском доме, но вскоре были перенесены в театр Летнего дворца. Русские спектакли давались здесь два раза в неделю, а остальные дни тут играла французская труппа Сериньи.

Деньги на русский театр отпускались чрезвычайно неаккуратно. Сам Сумароков по нескольким месяцам не получал жалованья. Посылает к секретарю конторы (театр был к этому времени определен в «ведомство придворной конторы»), тот направляет к гофмаршалу, гофмаршал к ассесору, а тот снова к секретарю. «Это по-русски так, — писал Сумароков, — оттолева было доселева, а отселева было дотолева».

В репертуаре русских спектаклей были переводные с французского трагедии: «Полиевкт», «Андромаха», комедии «Амфитрион», «Гарпагон», «Лекарь по-неволе», «Мещанин во дворянстве», «Тартюф», «Ученые женщины», «Игрок» и друг. Очень часто шли трагедии и комедии самого Сумарокова.

В 1757 году приехал в Петербург с «обществом итальянских актеров», игравших оперы-буфф, Жиованни-Батист Локателли. Его приказано было принять на службу. Эта труппа играла на



Указ Нашему Сенату

113

Повелели Мы ныне учредить Руской для представления трагедий и комедий театр, для которого отдать Головкинской каменной дом, что на Васильевском острову близ Кадетского дому. А для оного повелено набрать актеров и актрис: актеров из обучающихся певчих и Ярославцов в Кадетском корпусе, которые к тому будут надобны, а в дополнение еще к ним актеров из других неслужащих людей, также и актрис приличное число. На содержание оного театра определить, по силе сего Нашего указа, считая с сего времени, в год денежной суммы по пяти тысяч рублев, которую отпускать из Статс-конторы всегда в начале года по подписании Нашего указа. Для надзирания дома определяется из копеистов Лейб-компании Алексей Дьяконов, которого пожаловали Мы армейским подпоручиком с жалованьем из положенной на театр суммы по двести пятидесят рублев в год. Определить в оной дом, где учрежден театр, пристойной караул. Дирекция того Руского театра поручается от Нас бригадиру Александру Сумарокову, которому из той же суммы определяется сверх его бригадирского оклада рационных и денщицких денег в год по тысяче рублев, а заслуженное им по бригадирскому чину с пожалования его в оной чин жалованье в дополнение к полученному окладу додать и впредь выдавать полное годовое бригадирское жалованье, а его бригадира Сумарокова из армейского списка не выключать. Оное жалованье как актерам и актрисам, так и прочим при театре производить. О том сему бригадиру Сумарокову от двора дан рескрипт. О чем Нашему Сенату учинить по сему Нашему указу.

Елисавет

№ 42. Августа 30 дня 1756 года

Объявл[ено] С[ена]ту 1756 Сентября 3 [дня]

*) Указ Елизаветы Петровны Правительствующему Сенату об учреждении «русского для представления трагедий и комедий театра» (30 августа 1756 г.).

придворном театре один раз в неделю для двора, и два раза в неделю для публики за плату. Локателли дано было на организацию дела 5000 руб. Он первый ввел систему абонементов, беря за годовую ложу 300 рублей. В 1758 году Локателли перекочевал в Москву, где антреприза его потерпела крах.

В 1759 году Волков (см. стр. 61) был командирован в Москву для организации там придворного театра по примеру устроенного в Петербурге указом 1756 года. Мы уже знаем, что миссия эта не удалась и в результате после Московского банкротства Локателли, у которого шли и русские спектакли университетского театра, Волков в 1761 году увозит в Петербург лучшие московские силы и среди них известную актрису Т. М. Троепольскую (см. стр. 99).

Федор Волков, судя по отзывам современников, был наиболее талантливым из всей труппы русского театра в Петербурге. Он поражал разнообразием своего сценического дарования и темпераментом. Волков с равной силой, — говорит Новиков, — играл трагические и классические роли». «Читая стихи своих ролей несколько протяжно, нараспев, он своим звучным и гармоническим голосом и исполненной страсти игрою увлекал и соотечественников и иностранцев».

О Дмитревском нам уже приходилось говорить (см. стр. 105). После смерти Волкова ему, несомненно, принадлежало первое место на русской сцене. В 1783 году он был назначен «в надзиратели спектаклям к российскому театру». В 1784 году получает должность «российских актеров инспектора». В 1802 году, испрашивая себе жалованья 1200 рублей в год и бенефис, он имел полное право писать дирекции, что «не было, да и нет единого актера или актрисы, который бы не пользовался более или менее моим учением и наставлениями».

Я. Д. Шумский был наиболее выдающимся комиком в труппе. Одной из лучших ролей его была Еремеевна в «Недоросле». Самого Фонвизина он так смешил в этой роли, что тот, «потеряв благопристойность, хохотал изо всей силы». Шумский был привезен в Петербург вместе с остальными ярославцами. В 1785 году он вышел в отставку ввиду «частых болезненных припадков, худого зрения и слабой памяти». С. Аксаков застал его еще в живых в 1811 году. «Я нашел Шушерина, — пишет



Сцена из трагедии «Начальное Управление Олега» (вторая половина XVIII века)

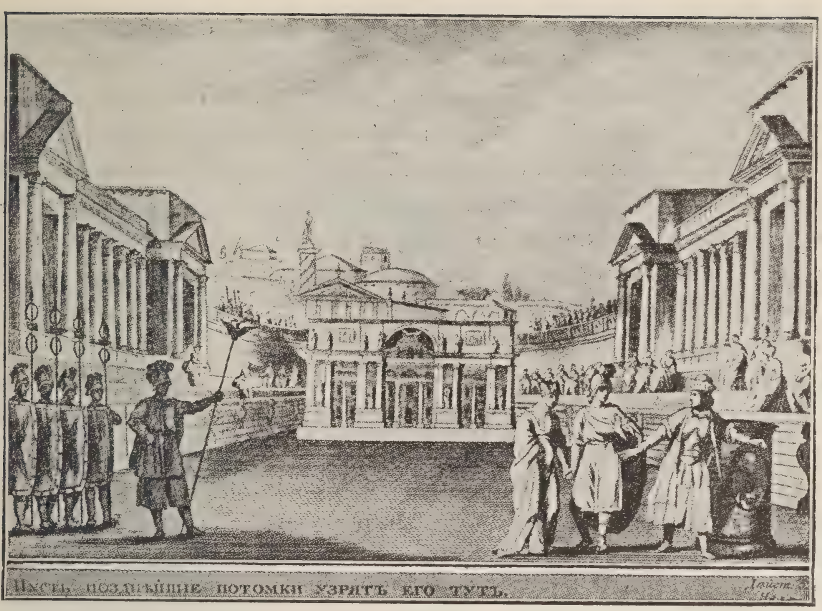
Аксаков,—в зале очень радушно угощающего завтраком какого-то седенького, худенького, маленького, но бодрого старичка. Это был актер Шумский, современник обоих Волковых и Дмитревского. Шушерин мне говорил, что Шумский старше их всех и что ему тогда было за сто лет... Он несколько раз в год захаживал на перепутьи к Шушерину, чтобы отдохнуть и позавтракать, а как это всегда случилось довольно рано по утру, то я его никогда не видывал. Шушерин утверждал, что Шумский был необыкновенный актер на роли слуг, молодых повес и весельчаков из простого звания».

Об остальных участниках Сумароковской труппы мы имеем самые отрывочные случайные сведения, вроде того, что «Михайлова играла служанку как невозможно лучше» и т. п.

Екатерина II свою страсть к законодательствованию проявила и в области придворного театра, внеся в него ряд регламентирующих его организационно и экономически моментов. Театр, составляющий вместе с маскарадами и балами одну из важнейших

статей дворцовых развлечений, стоил очень дорого и всех отпускаемых на него довольно значительных сумм не хватало. Заведывание им входило в круг обязанностей придворной конторы. После увольнения в 1761 году Сумарокова от должности директора, началась директорская чехарда. Один директор сменял другого, но финансовых прорех ни один из них покрыть даже приблизительно не сумел. После Елагина директором делается Бибиков, после Бибикова—Олсуфьев, ставший во главе специально образованного для управления театрами и музыкой комитета. Затем комитет отменяется и директорство вновь единолично поручается Стрекалову, Стрекалову на смену учреждается «двойка» директоров Сойманов и Храповицкий. В 1791 году вместо них назначается Юсупов.

В 1766 году издается указ и при нем «стат», коим делается попытка упорядочить расходование театральных сумм и создать некоторое основоположение по управлению театрами. Указ предписывает из отпускаемых на содержание театра денег содержать: 1) певцов итальянских для концертов при дворе и для большой оперы, 2) театр российский, 3) оперу комическую и итальянскую, 4) театр французский, 5) театр немецкий, 6) балеты, 7) оркестр, как для концертов при дворе, так и для всех означенных зрелищ достаточный и 8) всех потребных для того людей и вещи. На оперу и камер-музыку было ассигновано по «стату» 34.000 р., на балет 24.000, на французский театр 21.000 руб., на русский 10.500 руб. Согласно указа 1766 года, данного на имя стоявшего во главе театрального комитета директора Олсуфьева, к каждому театру прикреплялся инспектор или надзиратель. Комитет обязан был отвечать (но сделать этого не сумел), чтобы ассигнованных по штату на тот или иной театр сумм хватало бы на все его нужды. Указом запрещалось «комитету или дирекции театральной присвоить себе исключительное право на зрелища и позволяется всякому заводить благопристойные для публики забавы». Мало того комитету разрешалось с «апробации» двора даже «отдавать на откуп или содержание все прочие театры, кроме большой оперы, которая одному двору принадлежит и национального театра, о коего исправлении всемерно стараться должно». Эти статьи особенно важны, если сопоставить их с дальнейшим театральным законодательством, когда в Москве и Петербурге



Сцена из трагедии «Начальное Управление Олега» (вторая половина XVIII века)

была создана жесткая монополия императорских театров, продержавшаяся до начала до 80 годов XIX столетия. Правда «свобода» театрального рынка была и в пору екатерининского комитета сопровождена достаточным «крючком» — директору придворных театров предписывалось наблюдать «дабы одним родом зрелищ вместо забавы не наскучить». Таким образом частные «партикулярные спектакли» по существу целиком отдавались во власть придворной конторы, ее усмотрению.

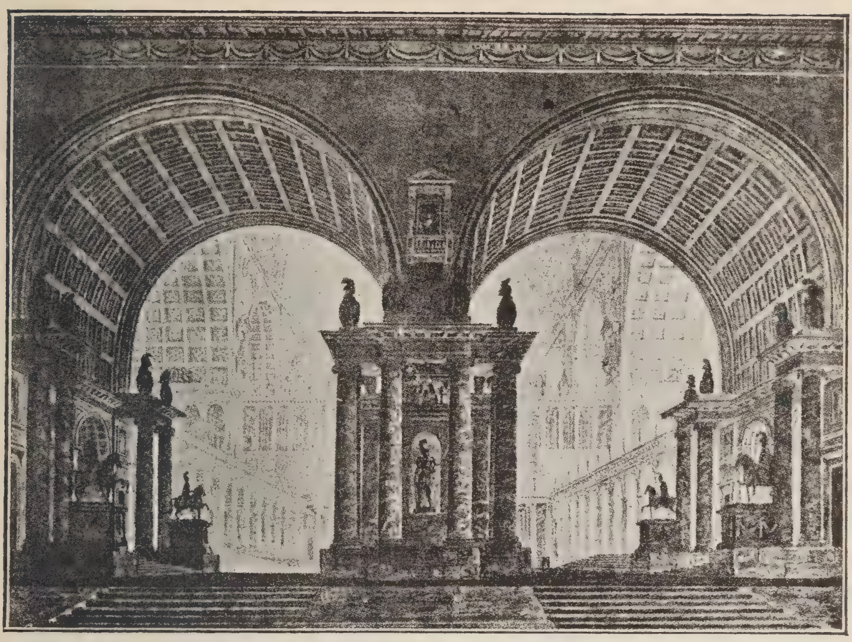
Театральный Комитет издал в 1784 году «узаконение для принадлежащих к придворному театру», которым регламентировал внутренний режим театров. Определялся порядок назначения ролей, срок, в который роль должна быть приготовлена, число репетиций (3), поведение актеров на репетиции (предписывалось — «удаляться всяких вредных шуток и с благопристойностью сообщать свои мнения о труднейших в пьесе местах», исполнителям первых ролей разрешалось делать замечания артистам второго положения» и т. д.). «Против тех,—говорило узаконение,—которые дерзнут своими поступками причинить бесчестие, с той самой минуты, когда

оно от кого последует» — дирекция свободна в своих действиях. Но зато во всем узаконении не говорится ни слова об обязательствах дирекции по отношению к актерам, они были всецело во власти начальственного усмотрения и совершенно бесправны. Особенно ужасно было положение актрисы, которая с одной стороны осаждалась предложением ласк всяких влиятельных особ, при чем отказ влек всяческие неблагополучия в ее сценической карьере, с другой стороны ремесло актрисы считалось определенно позорным с точки зрения «света». Актрисе выйти замуж или актеру жениться можно было только с разрешения театрального управления. Известен случай, когда артист Сторожев за то, что женился без спросу начальства, был арестован при театральной конторе «впредь до повеления театральной дирекции главного директора».

В 1783 году были изданы правила о пенсиях актерам. Пенсии предназначались для «долговременно в театрах, также в балетах и музыке, служащих». Пенсии должны выдаваться с тем: 1) что каждому пенсия не может быть дана иначе как по выслужении, прилежном и безотлучном, в совершенной исправности и послушании десятилетнего времени, 2) природные российские долженствуют пользоваться в том преимуществом пред иностранцами, 3) пенсии могут быть определяемы, начиная с самого меньшего числа, даже до половины оклада для российских и до третьей части для иностранных, 4) сверх суммы никого на пенсии не определять, а ожидать вакансии, 5) комитет в сем деле обязан наблюдать всемерную осторожность и справедливость и не иначе назначает пенсии, как с дозволения царицы.

Для ролей характерных предписывалось давать платье казенное, а те, «что играют обыкновенные роли обязаны исполнять оные в собственном их платье», которое должно быть «порядочное и приличное роли». В виде исключений в отдельных случаях выдавались актерам специальные небольшие суммы на гардероб. Так, например, танцовщице Марии Грековой и танцовщику Ивану Вальберхову выдавалось по 10 р. в месяц на башмаки и чулки, актриса Баранова получала 300 руб. в год за использование на спектаклях своих нарядов.

Труппе полагалось в течение года четыре бенефиса. Бенефисные деньги шли в общую кружку и делились между всеми участниками труппы, но в различных пропорциях в зависимости от



Проект декорации Гонзаго (конец XVIII столетия)

занимаемого положения. В отдельных случаях давалась по договору бенефисная гарантия — не меньше определенной суммы. И если по раскладке причитающаяся сумма не достигала обусловленной цифры, дирекция обязана была доплатить разницу. Давались еще бенефисы «для сочинителей комедий, трагедий и опер, коих труды приобрели в публике хвалу и удовольствие» и «для капельмейстеров или сочинителей музыки за такие же успехи».

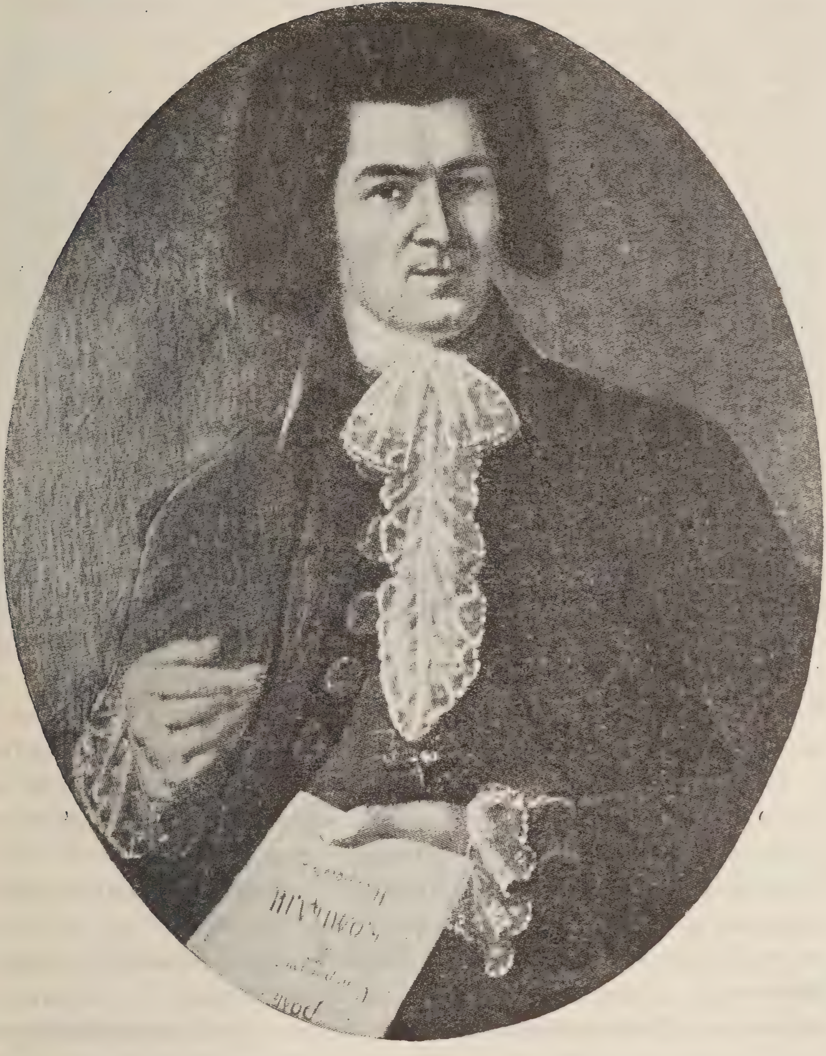
По штату 1766 года труппа была впервые распределена по амплуа. Список их был следующий: первый трагический и комический любовник, второй трагический и комический любовник, третий трагический и комический любовник, пер-нобль (благородный отец), пер-комик (отец-комик), слуга первый, слуга второй, резонер, под'ячий, два конфиданта, первая трагическая и комическая любовница, вторая трагическая и комическая любовница, первая служанка, вторая служанка, старуха, две конфидантки.

Мы уже знаем об учреждении в 1738 году по проекту Ланде (см. стр. 119) танцовальной школы и указывали, что этим было положено основание петербургской театральной школе. Ни

елагинские штаты 1766 года, ни узаконения, изданные в 1784 году театральным комитетом, никаких изменений в эту область театрального образования не вносили.

Только в 1792 году супругами Казасси был представлен директору Юсупову новый план организации театральной школы. По этому плану «воспитанники театральные все вообще должны учиться музыке, танцевать, по-русски порядочно писать и читать, также, если заблагорассудится, и по-французски». Все ученики, смотря по способностям, кто к чему склонен, «должны всегдашнее упражнение иметь: 1) иные в музыке, 2) другие в танцевани, 3) также для усовершенствования своего в российском штиле и для препровождения времени обязаны заниматься представлением комедий и балетов». Докладная записка полагала — «как они (т. е. ученики) меньше праздны, то меньше и замыслов худых будет», а потому, кроме службы, когда потребуется, в театре или на придворных балах и участия в репетициях, должны быть все время непрерывно заняты в классах на занятиях. Учителя школы намечались планом следующие: учитель танцев, несколько учителей музыки, учитель российского языка и «учитель акции для девушек и мальчиков». Лучших музыканских, танцевальных и актерских учеников проект предлагал «определять тотчас на порожние места». Во главе школы должен быть стать Дмитревский. Юсупов утвердил проект Казасси. По своему составу в школе было больше всего детей актеров и музыкантов. Были и крепостные. Так, например, в 1797 году камергер Демидов заключил с дирекцией такой договор: «Отданы мною крепостные мои дворовые девки: 1) Авдотья Петрова, 14 лет, 2) Катерина Алексеева, 13 л. и 3) Анна Павлова, 15 л., в оную Дирекцию от сего вышеописанного числа впредь на пять лет, т.-е. до 1802 г. Августа, для употребления по знанию их в танцах».

Разрешение «всякому благопристойные для публики забавы» было использовано в 1779 г. петербургским купцом Карлом Книппером. В распоряжение Книппера Опекунским Советом было предоставлено пятьдесят воспитанников и воспитанниц из Московского Воспитательного Дома, которых он обязался содержать полностью и учить театральному искусству. За это они в свою очередь обязаны были бесплатно играть в его спектаклях. Эти спектакли «вольной» русской труппы шли в здании театра на Царицыном Лугу, выстроенном в свое время итальянцем Локателли для итальянской оперы.



К. И. Гамбуров в роли Стародума. (Раб. неизв. художника)

Такая «натуральная» эксплоатация театра давала Книпперу хороший доход и, в стремлении этот доход еще более увеличить, он попросту морил голодом свою «вольную» труппу, плохо одевал ее, заставлял жить в нетопленном и сыром помещении и довел вскоре отдельных воспитанников даже «до известных к бесславию воспитания порочных поведений», в чем Книппер,—как гласило официальное расследование, учиненное Опекунским Советом, — «и сам был участник». Если тем не менее уровень спектаклей был на достаточной высоте и театр привлекал публику, этому Книппер был всецело обязан И. А. Дмитревскому, который был приглашен руководителем и учителем молодой труппы. Труппа «продолжала исполнять свою должность больше по уважению к наставнику, нежели по воздаянию, получаемому от содержателя».

Дмитревский, который уж давно стремился иметь свой театр, и еще в 1772 году являлся соискателем на привилегию по московским театрам (см. стр. 64), в тяжбе Опекунского Совета с Книппером выступал решительно против него. В результате аренда театра в 1782 г. была у Книппера отнята и передана Дмитревскому. Дирекция придворных театров разрешила ему, «совместительство». Считая необходимым пополнить Книпперовскую труппу, Дмитревский обратился в Опекунский Совет с ходатайством разрешить ему выбрать из Московского Воспитательного Дома «7 девиц для танцевания и актерства, 7 питомцев для тех же двух искусств» и 4 музыканта.

Но и по переходе к Дмитревскому дело с этим театром все же не клеилось. И в 1783 году было приказано «асессору Ланге принять театр, что на Царицыном Лугу, со всеми принадлежностями, и поставить свой караул, а если найдутся в оном вещи, принадлежащие прежним содержателям Книпперу и Дмитревскому, то об'явить им, что Комитет сделает с ним расчет». Точных сведений, что предшествовало этому акту, не имеется: прекратились ли спектакли антрепризы Дмитревского сами по себе или другие какие-либо трения привели к ликвидации театра и к конфискации его имущества. Самого Дмитревского, видимо, считали нужным не обижать и одновременно с отнятием у него антрепризы дали ему звание инспектора спектаклей русского театра. Такие инспекторы были назначены ко всем придворным театрам: к французскому — Флоридор, к немецкому — Фиала, к итальянской опере — Маркетти, к музыке — Пентиелло.



«Театрально представление» конца XVIII столетия. (Иллюстрация из книги 1790 года)

Передавая дела по театру на Царицыном Лугу, Дмитревский приложили реестр актеров и актрис с отметкой их достоинств и сумм получаемого жалованья:

Имена актерам.	Их достоинства (отметки сделаны собственной Дмитревского рукой).	Жал. Руб.
Антон Михайлов Крутицкий	Весьма хороший актер в своем роде	250
Кузьма Иванов Гамбуров	Очень изрядный актер	200
Яков Алексеев Калмаков	Хороший актер	150
Иван Николаев Сянявин	» »	150
Алексей Евстафьев Волков	» »	180
Максим Яковлев Волков	» »	150
Сергей Ефимов Рахманов	Посредственный актер	120
Иван Анисимов Галенков	Нарочито изрядный	100
Куприян Яковлев Дамский	Весьма хороший суфлер	100

Иван Якимов Морозов	К актерству несродный	80
Максим Семенов Ламтев	Хороший копист	80
Андрей Артамонов Украсов	По началу изрядный очень и великую надежду подавав.	100
Григорий Владимиров Угрюмов	Нарочито хороший и много обещающий актер	80
Павел Петров	Начинающий только	80

Имена актрис.	Их достоинства.	Жал. Руб.
Дарья Архипова Демидова	Хорошая актриса	200
Анна Гаврилова Крутицкая	Очень хорошая актриса	200
Наталия Иванова Драницына	» » »	180
Анна Андреева Милевская	Хорошая актриса	170
Христина Федорова Логина	Очень хорошая актриса	180
Анна Иванова Хитрова	Нарочито хорошая актриса	150
Афимья Дементьева Рахманова	По слабости здоровья не способна к театру	—
Арина Иванова Храбростова	Многообещающая актриса	100
Мавра Гаврилова Петрова	» »	100
Марфа Варфоломеева Соловьева	Подающая надежду к театру	80

Далее идут имена танцоров и музыкантов.

Всего с переходом в «казну» труппы Книппера в петербургской русской труппе к концу XVIII столетия было 21 актер и 22 актрисы. Кроме перечисленных в «реестре» Дмитревского сюда входили: сам Дмитревский, возглавлявший труппу, старший после него Шумский, Пименов, Вагнер, Рыкалов (превосходно играли стариков в мольеровских комедиях), Воробьев (ученик Дмитревского, хороший буфф), Сандунов (амплуа слуг в операх), Плавильщиков, Шушерин, позднее Яковлев и др. Из актрис: Сандунова, Мусина-Пушкина, Синявская, Иванова, Михайлова и др.

Общая характеристика репертуара второй половины XVIII столетия, данная уже нами по поводу московских театров (см. стр. 75), целиком относится и к театрам петербургским.

В. Фриче, давая социальную характеристику эпохи, очень правильно определяет художественный стиль ее: «жизнь» — говорит он, — «стала придворным парадом, высочайшим приемом, расцвеченным образами и подробностями античной мифологии,



«Театральное представление» конца XVIII столетия. (Из книги «Зрелище природы и художеств» 1970 года)

и поэтому величественная и пышная нарядность, разукрашенная мифологическими воспоминаниями, является отличительной чертой художественного стиля эпохи торжествующего самодержавия». Но уже на подступах к французской революции этот самодержавно-торжествующий классический стиль борокко стал прослаиваться так называемым стилем «рококо». Этот стиль характеризуется М. Фриче так: «любовь-наслажденье уступает место игре в любовь — ухаживанью и флирту, без искусственных возбудителей уже не могут обходиться кавалеры и дамы этого светского карнавала; они или подглядывают, как предаются любви другие, или наряжаются в пастушеский костюм, чтобы внушить себе мысль о нетронутой физической силе, или мечтают о сказочном острове Цитеры, где можно без устали предаваться неге, или возбуждают себя привольными романами и пикантными иллюстрациями... все поры этого «галантного века», века пудры и мушек, менуэта и флирта насыщены эротикой».

На балет и балетную труппу тратились огромные деньги. Заведывали балетной труппой иностранцы-балетмейстеры Анжолини, Канциани, Лепик и др. Анжолини получал 4.500 р., Лепик 6.000 р. — оклады, которые русским артистам того времени и сниться не могли. В самой балетной труппе, кроме небольшого русского ядра, пополнявшегося из театральной школы, большинство танцовщиков и танцовщиц были иностранцы. В вышедшей в 1784 году книжке журнала «Russische Theatralien» находим такой список балетной труппы: балетмейстер Гаскор Анжолини, танцоры Розети, Казасси, де-Росси, Иоган Штагельберг, пантомимист Слепкин, танцовщицы: Стеллато, девица Марья Алексеевна Грекова, девица Жюстина Пиемонтезе, девица Елисавета Алексеевна и девица Дарья Алексеевна, фигуранты и фигурантки: девица Авдотья Слепкина, девица Авдотья, девица Матрена, де-Росси, девица Татьяна, девица Дарья, девица Марья Лашенова и др. Композитор балетной музыки Карл Канобио, репетитор Хантошкин.

Русская опера того времени, как уж нам приходилось указывать, представляла собой с нашей точки зрения скорей водевиль с пением или мелодраму, а то и помесь того и другого. Будучи сама по себе подражанием так называемому немецкому «зингшпилю» эта опера-водевиль была несомненно зачатком большой русской национальной оперы, началом ее самостоятельности и освобождения от гегемонии в этой области итальянцев. По сравнению с итальянской большой оперой (opera seria) зингшпили были гораздо проще и характеризовались введением народного песенного элемента в противовес речитативу и арии итальянской оперы Ренессанса. И в германском зингшпиле XVIII столетия, и в нашей русской «опере» партии исполнялись обычно драматическими артистами «с голосами». Недаром в Шляхетном корпусе вместе с ярославцами обучались драматическому мастерству певчие, недаром в русском крепостном помещичьем театре такую роль играет «певчий», т.-е. крепостной актер с голосом. «Первое время, — говорит Герман Кречмар в своей «Истории оперы», — музыка в зингшпилях сводилась к отдельным вставкам, только постепенно она приблизилась к характеру оперы. В таких более развитых зингшпилях действию предшествует симфония, состоящая из трех частей; наряду с народными песнями появляются дуэты и терцеты, а заключениями актов служат написанные в подражание итальянским финалам — хоры. По сравнению

с немецким зингшпилем русская «опера», не имевшая за собой никакой музыкальной культуры, была гораздно примитивней и определение «водевиль с пением» или мелодрама будет для нее, пожалуй, исчерпывающим. «Драматический словарь» того времени часто употребляет термин «драма с голосами».

ПЕЧАТЬ И ЗРИТЕЛЬ КОНЦА XVIII ВЕКА.

IX

В 1789 году появился первый в России театральный журнал. Издавался он на немецком языке и вышел всего один номер его. Назывался этот журнал «Russiche Theatralien». Издавал его актер петербургской немецкой труппы Зауэрвейд. Одна из причин издания этого журнала, как о том говорила вступительная статья, было желание познакомить Западную Европу с положением русского театра—«вся Германия желает иметь о нем известия и получает или немногие или совершенно ложные». Этим об'ясняется, вероятно, и издание его на немецком языке. «Если принять во внимание,—говорит проф. Варнеке»,—«как заботилась Екатерина о распространении сведений за границей обо всем, что делалось в России, то станет возможным предположение, что журнал Зауэрвейда издавался не без покровительства самой императрицы».

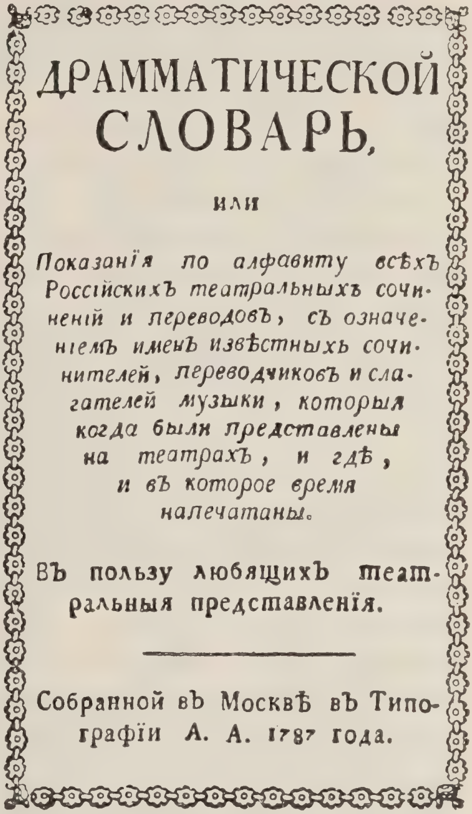
Театральная критика этого времени часто подходит к театру и спектаклю больше с нравственно-поучительной, чем с художественной точки зрения. Вот, например, что мы можем прочесть в тогдашней «рецензии» про драму «Юлия, или следствия обольщения». «Одно название «Следствие обольщения»,—пишет «критик»,—«мне даже неприятно. Что за удовольствие выводить на позорище молодую девушку, которую в старину запирали в монастырь, а ноне отвозят в деревню, распустив слух, что она скончалась? На что созывать нас смотреть такую, от которой должно покраснеть или отворотиться? Милостивые Государи! Может быть это покажется вам и строго, не сердитесь: у меня дочь невеста. Что доброе переймет она, посмотрев на обольщенную, которая кончит свой роман тем, что батюшка ее, несчастный простак,

пошумит, покричит, поплачет, да выдаст после за обманщика. Из этого и выходит, что так или сяк, честным образом или бесчестным, но дочка поставила на своем; не хорошо. Мы привыкли смотреть на таких, которые могут нас пленять, занять собою и которых можно поставить в пример своим детям. Да и какая умная актриса согласится доброю волею представлять такую женщину, на которую зрители смотрят с насмешливой улыбкой, разбирая, сходен ли стан ее с представляемой ею особой. Может ли она победить врожденный стыд, который есть свойство всех женщин — они с ним родятся, с ним и умирают. Господа немцы наводнили наш театр обольщенными героинями или лучше сказать мамзелями, а наши молодые сочинители ползут за ними».

Рецензия из «Московского Журнала» за 1791 год по поводу драмы Кацебу «Ненависть к людям и раскаянье» дает представление оценки рецензией того времени исполнения спектакля. «Сия драма,» — пишет рецензент,— «столь хорошо принятая во всех немецких театрах, понравилась и нашей публике. В ложах и партере видел я катящиеся слезы: самая лестная похвала, какою может славиться сочинитель драмы. Г-жа Мария Синявская представляет Эйлалию, (которая в русском переводе называется Юлией) с таким чувством и так трогательно, что для сей прекрасной роли нельзя нам желать лучшей актрисы. Г. Ланин представляет барона Мейнау. Там, где он, рассказывая другу приключения своей жизни, размягчается и, утирая глаза платком, говорит: «вот слеза», и там, где, ожидая Эйлалию и готовясь принять ее сурово, говорит сам себе: «только я боюсь, чтоб сердце мое не изменило мне, чтоб я не прижал ее к своей груди», и во многих других местах играет он хорошо. Только в первых явлениях надлежало бы ему показываться более углубленным в самого себя. В сцене четвертого действия, где Мейнау узнает Эйлалию, должно ему в ту же секунду броситься назад к двери, ни мало не останавливаясь ее рассматривать, не делая никаких телодвижений, чтобы заключение сего акта могло быть тем скорее и решительнее для зрителей. Померанцев играет роль графа Винтерзее и, по своему обыкновению, очень хорошо. Автор весьма натурально представил в сем графе такого человека, который от доброго сердца желает счастья всем людям для того, чтобы они не беспокоили его своими жалобами и стенаниями, и который за высшее счастье в жизни почитает хороший стол и спокойный сон.

Иные принижают их, а другие завидуют им. Г. Сахаров в роли графского шутника заслуживает похвалу, и можно сказать, что сия пьеса вообще хорошо играема на здешнем театре».

Надо еще отметить появление в 1787 году «Драматического Словаря». Это в алфавитном порядке расположенная хроника, дающая чрезвычайно богатый и ценный материал. Назывался полностью этот словарь так: «Драматический Словарь *) или показание по алфавиту всех российских сочинений и переводов с означением имен известных спектаклей, переводчиков и слагателей музыки, которые когда были представлены на театрах и где и в которое время напечатаны». В смысле об'ективной оценки театральных явлений словарь этот дает немного, так как тон его неизменно дружеский. О ком и о чем бы ни сообщалось, критического подхода у автора нет. Но в смысле записи и отметки театрально-литературных фактов значение его очень велико. Констатирование факта часто при этом неизбежно переходит в рецензию. Вот, например, строки о «Недоросле» Фон-Визина: «Недоросль, комедия в 5-ти действиях, сочинения г. Фон-Визина, представлена в первый раз в Санкт-Петербурге сентября 24 дня 1772 г. на счет первого придворного актера г. Дмитревского; в которое время несравненно театр был наполнен и публика аплодировала пьесе метанием



ДРАММАТИЧЕСКОЙ СЛОВАРЬ,

или

Показанія по алфавиту всѣхъ Россійскихъ театральныхъ сочиненій и переводовъ, съ означеніемъ именъ извѣстныхъ сочинителей, переводчиковъ и слагателей музыки, которыя когда были представлены на театрахъ, и гдѣ, и въ которое время напечатаны.

Въ пользу любящихъ театральныя представленія.

Собранной въ Москвѣ въ Типографіи А. А. 1787 года.

---

*) Словарь этот в 1880 году был переиздан А. Суворинымъ.

кошельков. Характер мамы играл бывший придворный актер г. Шумский к несравненному удовольствию зрителей, а на Московском театре роль сия представлена вольным Московского театра актером г. Ожогиным, также к совершенной забаве публики. Сия комедия, наполненная замысловатыми изречениями, множеством действующих лиц, где каждый в своем характере изречениями различается, заслужила внимание от публики. До сего и принята с отменным удовольствием для всех и почасту на Санкт-Петербургском и Московском театрах была представляема. Напечатана в Санкпетербургской вольной типографии у г. Шнора в 1783 году».

Отношение публики того времени к театру ничем не похоже на нынешнее. Если в придворных театрах в присутствии знати еще поддерживался искусственно порядок, то на спектаклях публичных, особенно в Москве, отношение публики к происходящему на сцене было далеко не «трепетное». Вот как взывает к публике письмо некоей дамы, помещенное в сатирическом журнале «Вечера». «Господа издатели! Усерднейше прошу вас дать пристойно восчувствовать нашим согражданам, в чем состоит цель и установление театров, и что на таковые зрелища, как комедии и трагедии, ездят, чтобы слушать, а не только глазеть и себя казать и смотреть других, и что благоразумное воспитание учит в собраниях, где чего бы то ни было и какое-либо общество собралось слушать, если сам слушать не хочешь, то другим не мешать. Мне случилось быть в театре, когда русского «Боверлея» представляли; истинно с крайней прискорбностью слышала, во-первых, что не умолкали говорить; многие дамы для прохлаждения медку из караулки посылали просить, другие кушали, наконец, в театре хохотали, на что, конечно, другой причины тем забавным людям не было, как только название комедии, в которой, по их мнению, надлежало смеяться. Молчание и тихость не прежде восстановились, когда в самом деле только глазами, а не слухом внимание иметь должно, т.-е. в балете».

Шум в театре очень часто настолько мешал ходу спектакля, что приходилось обращать коллективные просьбы от труппы к публике, где указывалось, что авторы отказываются давать свои пьесы театру, если публика не будет вести себя пристойнее. Приводим одно из таких об'явлений:



Портретъ Г. Шумскаго
Придворнаго Актера
Россiйскаго театра

«От актеров Российского театра

ОБ'ЯВЛЕНИЕ

Декабря 22 дня представлено будет Семира на собственный сбор актеров. Автор оной драмы покорнейше просит о благоволительном слушании, дабы мог он давати свои драмы и впредь ради удовольствия зрителей. Он бы тщетно давал на представлении свои сочинения, ежели бы он чаял то, что не для слушания его драмы, но ради единого собеседования и разговоров в театральный дом собираются; ибо трудолюбно написанные им сцены мешали бы собирающимся разговаривать. Автору кажется, что сие его размышление основательно и требование справедливо; о чем и актеры нижайше просят. А в противном случае ни одной трагедии и ни одной комедии сего автора без присутствия двора, при жизни авторовой в Москве представлено не будет. А содержатели театра с ним письменно обязались, чтобы без его согласия его сочинений не представлять, чего они и без обязательства делать не могут. Представление начнется по обыкновению в 6 часов пополудни.»

Тем не менее мы уже знаем случаи, когда сочинения того же «певца нежныя Семиры» ставились и «без согласия» автора. Это было в Москве, когда у антрепренера Бельмонти шла трагедия «Синав и Трувор» по распоряжению генерал-губернатора Москвы фельдмаршала Салтыкова, вопреки категорическому запрету самого Сумарокова. Труппа совместно с «золотой молодежью» и не в меру разошедшимся и всегда пьяным генерал-губернатором в отместку автору и сводя с ним личные счеты, сознательно проваливала пьесу под невообразимый шум и свист зрительного зала. Сам Салтыков, принимавший весьма деятельное участие в организации всего этого скандала, до того увлекся и до того почувствовал себя «своим», что, приехав как-то в театр за несколько дней до злополучного вечера, прошел за кулисы и, подхватив под пьяную руку случайно находившуюся тут же и не участвовавшую в спектакле актрису Иванову, вышел с ней во время акта на сцену. Публика неистово хохотала и аплодировала пьяному выходу «хозяина Москвы».

Сумарокову не раз приходилось жаловаться на «непристойности» публики, которая в театре грызет орехи и думает, что «когда за вход заплачены деньги, можно в партере в кулачки биться, а в ложах рассказывать истории своей недели громогласно». Дело доходило

Театральные костюмы второй половины XVIII века

до того, что приходилось посылать унтер-офицера, который ходил для порядка, делая театр «не парнасским местом, но некоею таможнею», что вызывает в Сумарокове «омерзение и раскаяние».

Не лучше обстояло и на площадях около театров. В 1761 году в Москве в оперный дом Локателли, как гласит полицейский рапорт, «кидали в окна щепками и мерзляками, перебили в двух окошках стекла». Через несколько дней опять повторилось: «господские люди кидали в окна каменьями и поленами и перебили почти все окошки». «Для прекращения оного озорства послан был команды определенного к оперному дому Навагинского полку поручика Муфеля солдат, которому и велено присматривать, кто мечет. И когда тот солдат вышел, стал говорить, чтобы перестали кидать, тогда Муромцева кучер ударил оного солдата в щеку и сказал, что ему до того нужды нет, и назвал его мошенником, чего ради взят под караул и взят не у своей кареты, а гораздо далеко от оной, и ночью из-под караула бежал». Спектакли в Московском Оперном Доме шли обычно под охраной, состоявшей из 180 человек,— от каждой из 12 частей города по пяти десятских и по десяти обывателей. Предписывалось «иметь за холопьями крепкий присмотр и если кто будет озартовать, таких безотменно брать под

караул, в чем должны всевозможно помогать полиции и приезжающие господа, подтверждая каждый людям своим, чтоб таких наглостей и своевольств отнюдь не было». Забелин *) рассказывает про случаи, когда «у некоторых откупленных лож ключи отбивали и входили в оные насильно». Содействие «господ» часто выражалось в том, что, в помощь полиции, шумевших кучеров тут же на площади у театра секли и их крики доносились в зрительный зал.

Что же происходило около театра? Неужели одно «озорство» могло принимать такие размеры, что приходилось снаряжать чуть ли не карательные экспедиции? Чрезвычайно характерно, что оффициальное полицейское донесение называет происходящее «мятежом и шумом». Стоять в жестокие морозы часами, а то и ночи напролет (мы знаем, что у Локателли в Москве бывали и маскарады с карточной игрой до утра) у господской кареты—удовольствие не из больших и весьма вероятно, что порою даже долготерпеливый крепостной не выдерживал и начинал роптать, выражая свой протест шумом и киданием «щепок и мерзляков». А этого по тем временам было вполне достаточно, чтобы на полицейском языке квалифицировать такое деяние, как «мятеж», и принимать экстренные меры для «подавления» мятежников.

---

*) И. Забелин. «Опыты изучения русских древностей и истории».

УЧРЕЖДЕНИЕ КАЗЕННЫХ ТЕАТРОВ В МОСКВЕ

X

При Павле I начинает достаточно туго завязываться тот конкретный узел внешне-политических отношений, который отражал внутренние национально-экономические противоречия страны (см. главу VI, стр. 75). Россия была заинтересована в внешних рынках для вывоза своего сырья. И ничего нет удивительного, что она оказалась втянутой и в ту борьбу за рынки, которую вели между собой в конце XVIII и начале XIX века две задававших тон державы — Франция и Англия. В 1793 году Франция издает декрет, запрещающий ввоз во Францию английских товаров. Декрет 1796 года предписывает конфисковать английские товары. В начаче XIX века Англия захватывает Мальту и Цейлон, т.-е. становится поперек Франции на торговых путях Средиземного моря и Индийского океана. Орудиями в этой международной дуэли являются, таким образом, не только военный захват, но и экономическая блокада. Мы уже знаем, что дворянско-поместная Россия была непосредственно связана с английским рынком, куда она, как основной продукт, экспортировала хлеб, сельско-хозяйственное сырье (пенька, лен, лес) и железо. Группа нарождающейся буржуазии, развитию которой мешала фактическая монополия английских мануфактурных товаров на русском рынке, была еще очень незначительна и не имела политического веса, ибо вся политическая власть была в руках крупно-поместного дворянства. Английская ориентация русского дворянства, кроме экономических интересов, подкреплялась еще и страхом пред революционным заревом, пылавшим над Францией и означавшим угрозу самодержавию. «Павел,—

пишет декабрист Фон-Визин,—сперва враг французской революции, готовый на все пожертвования для ее подавления, раздосадованный своими недавними союзниками, которым справедливо приписывал неудачи, испытанные его войсками... вдруг совершенно изменяет свою политическую систему и не только мирится с первым консулом французской республики, умевшим ловко польстить ему, но становится восторженным почитателем Наполеона Бонапарта и угрожает войною Англии. Разрыв с нею наносил неиз'ясненный вред нашей заграничной торговле. Англия снабжала нас произведениями и мануфактурными и колониальными за сырые произведения нашей почвы. Эта торговля открывала единственные пути, которым в Россию притекло все для нее необходимое. Дворянство было обеспечено в верном получении доходов со своих поместьев, отпуская за море хлеб, корабельные леса, мачты, сало, пеньку, лен и пр. Разрыв с Англией, нарушая материальное благосостояние дворянства, усиливал в нем ненависть к Павлу, и без того возбужденную его жестоким деспотизмом. Мысль извести Павла каким-бы то ни было способом сделалась почти всеобщей». Все это и привело к событиям 11 марта 1801 года, когда Павел был удушен руками мстившего ему дворянства. Самая линия политики Павла I, его попытка опереться на становящуюся буржуазию против дворянской реакции, была об'ективно правильной и нормальной, но сам Павел в своем существе, его психика была несомненно ненормальна. Ею определялось и то, чем это короткое царствование отразилось на театре.

В связи с общей в павловскую эпоху полицейской регламентацией существовавшего «порядка», когда обывателю законодательно предписывалось «не увертывать шею безмерно платками» и идеалом в «рассуждении о государстве» считалось «предписать всем, что должно им делать» вплоть до фасона прически, попало и театру. В 1799 г. запрещены были спектакли в канун праздников, в 1800 г. приказано кончать спектакли не позже 8 часов вечера (начиная их в пять), а «всем служащим господам актерам и музыкантам, в сходственность высочайшему изволению, отныне носить мундиры, а статским—кафтаны».

Не одна мундиромания, но и парадомания задели театр. Когда Павел увидел однажды на полковом разводе войск у дворца

двух балерин, он решил, что и всем балетным было бы полезно наблюдать военные парады и издал приказ, предписывавший всей балетной труппе присутствовать ежедневно на дворцовом разводе войск.

В павловские времена «ходили опасно» не только по улицам, но и в театральном зале. Да и как было не «ходить опасно», когда в 1800 году зритель прочел такое «распоряжение относительно театральной дисциплины»: «Его императорское величество с крайним негодованием усмотреть изволил во время последнего в Гатчине бывшего театрального представления, что некоторые из бывших зрителей, вопреки прежде уже отданных приказаний по сему предмету, принимали вольность плескать руками, когда его величеству одобрения своего из'явить было неугодно, а, напротив, воздерживались от плескания, когда его величество своим примером показывал желание одобрить игру актеров»... «Почему принужденным нашелся всему двору своему и гарнизону города Гатчины отказать вход в театр, кроме малого числа имеющих вход на вечерние собрания и, наказав удалением от своего присутствия на собраниях, в знак справедливого своего негодования, приказать соизволил сделать приглашение всему городу для предосторожности жителей столицы». «Приглашением» этим определялись кары за нарушение «дисциплины» в театре. «А дабы вследствие сего извещения здешняя публика во время представлений театральных воздерживалась от всяких неблагопристойностей, как-то стучать тростями, топать ногами, шикать и апплодировать во время пения или действия и тем отнимать удовольствие у публики безвременным шумом, а потому его высокопревосходительство предложил здесь в городе живущим об'явить, что если и за каким предлогом кто-либо осмелится вопреки вышеописанному учинить, тот предан будет, яко ослушник, суду».

Ф. Ф. Вигель такими словами характеризует положение театра в павловские дни: «знающих по-французски в сравнении с нынешним временем не было и десятой доли, и отличающимся знанием сего языка было бы стыдно, если б их увидели в русском театре, он был оставлен толпе проезжих купцов и разночинцев; тощий наш репертуар ей казался неистощимым. Без скуки и утомления слушала она беспрестанно повторяемые перед ней трагедии

Сумарокова и Княжнина; национальные оперы «Мельник», «Сбитенщик», «Розана и Любим», «Добрый солдат», «Федул с детьми», «Иван-царевич» лет двадцать сряду имели ежегодно от двадцати до тридцати представлений. В это же время переведенные с итальянского оперы придворного капельмейстера Мартини «Редкая Вещь» и «Дианино Древо» начали знакомить нашу публику с хорошей музыкой, а комедии Фон-Визина чистить вкус и нравы. Сей однако же был угрожаем порчей от драматических произведений Коцебу, коим переводчики наводнили наш театр».

Эти строки, относящиеся к петербургскому театру, в их общей характеристике вполне, конечно, применимы и к Москве.

Александр I проявляет весьма мало интереса к придворному театру. Да и когда — «всю он жизнь провел в дороге, и умер в Таганроге». Сложность политической обстановки, бросавшей Россию от участия в континентальной блокаде до войны с Наполеоном, лавирование во внутренних взаимоотношениях с дворянством и либеральной оппозицией, боязнь призрака кончины Павла I — до театра-ли тут. Один из доносов, обильно читаемых Александром, сообщал, что купцы гостиного двора «волнуются» и, обсуждая вопрос о конституции, говорят: «если в стране есть конституция, то государь не может постоянно покидать свое государство, так как для этого нужно дозволение нации... Если ему не нравится Россия, зачем он не поищет себе короны где-либо в другом месте... На что нужен государь, который совершенно не любит своего народа, который только путешествует и на это тратит огромные суммы. Когда он дома, то постоянно тешит себя парадами». Но в начале царствования Александра I все же одна из реформ коснулась и театра. 29 декабря 1805 г. Александр одобрил доклад главного директора театров обер-гофмаршала А. Л. Нарышкина о присоединении московских театров к дирекции императорских театров и о «возобновлении и учреждении трупп» в Москве.

В числе мотивов в своем докладе Нарышкин указывает с одной стороны «на сочувствие московского общества к переходу театра в придворное ведомство, заявившее уже себя щедрым покровителем сцены», с другой стороны — «соображаясь с видами казенных выгод и учреждения оного (театра) во всяком отношении на прочных и приличных столице основаниях». Таким образом

эпоха «вольного» театра сменилась в Москве монополией императорских театров, отпавшей только в 80-х годах XIX столетия. При этом интересно отметить, что монополия театральных афиш в столицах оставалась за дирекцией императорских театров еще очень долго и после уничтожения самой монополии этих театров. Монополии уже давно не было, а печатание афиш частных театров все еще составляло предмет дохода казенных театров. Это продолжалось вплоть до февральской революции, когда афишная монополия сошла на-нет.

В основу организации московских императорских театров был положен план и штат петербургской театральной дирекции, разработанный особой комиссией и утвержденный в 1803 году. План этот заключал три основных момента: организационно-конторский, художественный и хозяйственно-экономический.

Театральная контора разделялась на две части — часть хозяйственная и репертуарная. Заведующему репертуарной частью конторы подчинены труппа и репертуар. На него же возложены и цензорские функции. Заведующий хозяйственной частью конторы обязан «входить во все подробности экономии и непосредственно распоряжаться оною» и несет ответственность за бухгалтерию, монтировку и школу.

Амплуа артистов согласно плана распадались на следующие: для актеров — первая роль, молодой любовник, второй любовник, благородный отец, «демикарактерный», комический резонер и грубый комик, первый и второй слуга, комический мужичек и простак, конфидант и аксессуар, для актрис — первая роль, молодая любовница и первая кокетка, вторая любовница и дуэнь молодая, роль невинных, благородная мать и демикарактер, комическая старуха и роль «декарактер», первая служанка и резвая роль, вторая служанка*). В опере в силу тех ее особенностей, о которых мы уже говорили, не существовало деления по голосам и различались ампуа — первый и второй любовник, благородный отец, первый и второй буф-слуга, комический мужик и

---

*) Эти амплуа представляют собой переход от амплуа ложно-классической французской трагедии к слезной мещанской драме и комедии. Поэтому мы видим тут помесь типичных для французской трагедии ролей, вроде конфиданта, с мольеровской субреткой—дуэньей, обязательным персонажем новой комедии типа «Женитьбы Фигаро». Театральные амплуа,

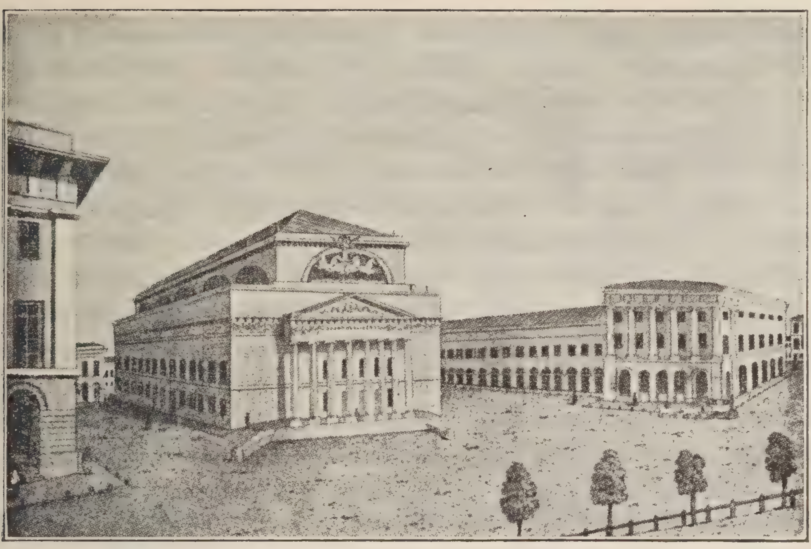
простак, аксессуар, для актрис — первая любовница, молодая любовница, вторая любовница, роль невинных, служанка и аксессуар. В балете — первый в сериозном роде танцовщик, первый и второй «демикарактерные», приметные роли, первый и второй гротеск, корифей и фигурант (для танцовщиц тоже). Схема эта взята с французского, даже без труда перевести некоторые названия амплуа. Такая система деления на амплуа держалась в императорских театрах до 1882 года, когда комиссия по реформе художественной части императорских театров, в составе А. Н. Островского, А. А. Потехина и Д. В. Аверкиева решила уничтожить деление артистов по амплуа. Тем не менее и после этого амплуа продолжали существовать, лишь видоизменившись, в своем содержании, характере и названиях.

Императорским театрам предоставлялась монополия «на содержание маскарадов и прочих таких собраний» (кроме концертов), в коих по билетам, у дверей покупаемым, открываются входы». Маскарады составляли по тем временам весьма солидную статью дохода. В Петровском театре Медокса был специальный маскарадный зал. С установлением монополии на маскарады дирекция императорских театров являлась по существу монополистом на все столичные зрелища, и если и разрешала частные зрелища, то с достаточно крупным отчислением в свою пользу.

конечно, не нейтральны, не аполитичны. Они отражают в себе то общественное содержание, которому служит искусство, тот социальный заказ, который дается ему командующим классом.

«Возможно ли, — спрашивает Брюнетьер в своей книге «Эпохи французского театра», — чтобы располагая таким средством пропаганды и влияния, каким служит театр, буржуазия не воспользовалась бы им? Возможно ли было, чтобы эта уже торжествующая буржуазия помирилась с постоянным представлением на сцене императоров и королей и чтобы она, если можно так выразиться, не воспользовалась своими сбережениями, чтобы заказать свой портрет».

Но такой портрет пишется, конечно, не сразу. Он — достаточно сложный процесс. Некоторое время (и весьма продолжительное) пришлось еще привлекать ложно-классическую «традицию», приспособив ее на службу, пока постепенно она не становилась все более неприемлемой, пока ее окончательно не сменил художественный стиль буржуазии с совершенно иными сценическими амплуа, отражавшими и организовавшими в художественных образах новые общественные отношения.



Большой театр в Москве (с акварели Н. Мартынова)

Об организационном периоде по учреждению в Москве императорских театров известно очень мало. Продуманный в деталях подход был, по отзывам современников, вообще чужд директору Нарышкину. В нем говорила больше «минута», «настроение», барская воля. В одних случаях—превеликая «любезность», в других — такая же грубость, каприз. Заниматься «хозяйством» он не любил и предоставлял это занятие другим, сам же был больше занят политикой кулис.

Труппа Медокса после пожара Петровского театра в 1805 г. продолжала спектакли на Моховой, в доме Пашкова. Из ее ядра и началось комплектование труппы для Московского императорского театра. Как частное предприятие бывшая труппа Медокса закончила свои спектакли 10 февраля 1806 года прощальным вечером «в пользу всех актеров и актрис». Шла пьеса «Великодушие или рекрутский набор» и опера «Новое семейство». Всем артистам труппы Медокса, которые были зачислены на службу дирекции императорских театров, время их службы у Медокса было засчитано в стаж на выслугу пенсии. Служба их в новой дирекции считалась с апреля 1806 года.

Кроме актеров Медокса в императорскую труппу вошла целиком купленная за 32.000 рублей крепостная труппа помещика

Столыпина и ядро крепостной труппы кн. Волконского. Когда «столыпинские» артисты узнали, что «хозяин» собирается продать их, они обратились с коллективным ходатайством к Александру с просьбой «искупить их». Нарышкин представил по поводу этой челобитной следующее об'яснение: «Г. Столыпин находящуюся при московском вашего императорского величества театре труппу актеров и оркестр музыки, состоящих с детьми их из 74 человек, продает за 42.000 руб. Умеренность цены за людей, образованных в своем искусстве, польза и самая необходимость театра, в случае отобрания оных могущего затрудниться в отыскании и долженствующего за великое жалование собирать таковое количество нужных для него людей, кольми паче актрис, никогда со стороны не поступающих, требуют непременной покупки оных».

Александр нашел цену в 42.000 рублей слишком высокой — «поторговались». Столыпин десятку «скинул» и «сошлись» на 32.000 рублей за 74 души, ставших отныне собственностью дирекции императорских театров.

В одном из позднейших приказов по конторе императорского московского театра читаем: «С детьми людей, купленных у г-на Столыпина и подаренных графинею Головкиною Воспитательному Дому поступать как с своей собственностью и отнюдь не увольнять их из ведомства дирекции, ибо если они окажутся неспособными в актеры, танцовщики или музыканты, то театр имеет много различных отраслей, и невозможно, чтобы они не могли, хотя не с отличною, то по крайней мере с некоторой пользой употреблены быть при оном».

Упоминаемые здесь «люди, подаренные графинею Головкиной Воспитательному Дому» представляют из себя крепостную балетную труппу графини Головкиной, подаренную ею Воспитательному Дому, а затем переданную в собственность дирекции императорских театров.

Кроме того в ведении дирекции находилась еще французская труппа, «les acteurs de sa majesté imperiale», как значилось на афише.

За первый год существования императорского театра в Москве было дано 161 спектакль, 135 русских и 26 французских. Кроме того в помещении на Никитской было устроено несколько маскарадов, где право продажи масок было дано на откуп «мазошнику Петрову» за 30 руб. в год, с обязательством поставлять маски и для спектаклей.

В 1806 году доживал еще и «вольный театр» частной немецкой труппы в Демидовском театре.

Первый спектакль императорской московской труппы состоялся 11 апреля 1806 года в том же помещении, куда перебралась после пожара труппа Медокса, т. е. на Моховой в доме Пашкова *). На афише этого спектакля значилось: «Бедность и благородство души», комедия в 3 действиях, сочинение г. Коцебу, и «Слуга двух господ», комедия в одном действии, с французского, переложена на русские нравы г-м Лифановым».

Это и был по существу первый спектакль нынешнего Малого Театра, юбилей которого исчисляется почему-то (и совершенно неосновательно) со дня открытия сезона в том помещении, в котором Малый театр находится сейчас. Правда, в театре на Моховой шли и оперы (так, например, через четыре дня после открытия дебютировал в опере Мартини «Редкая вещь» столыпинский певец Соколов), но это значения не имеет, так как в те времена опера еще не имела специфической обособленности, как в наши дни, и преспокойно «сожительствовала» с драмой, об'единяя исполнителей. Разделение трупп произошло позже, балет соединили с оперой, а драма стала существовать отдельно.

Сгоревший Петровский театр, перешедший в собственность управления московскими императорскими театрами, стоял в руинах пожарища и вопрос о возобновлении его не поднимался. Намечалась постройка нового деревянного театра на Арбате. Театр же на Моховой, в котором начались спектакли, был заново отремонтирован машинистом Коняевым. Кроме того, управлению императорскими театрами принадлежал и «Воксал» Медокса, состоявший из каменного флигеля с садом. В 1806 году были куплены «для жительства московских актеров» три каменных корпуса у сенатора кн. Сибирского, выходившие на Петровку и на Неглинный. Для помещения театральной школы был приобретен дом бывший Раевского в Охотном ряду, близ дворянского собрания. Кроме того в одном из домов, перешедших к новой дирекции вместе с Петровским театром, продолжал жить Медокс, выселение которого Нарышкин приостановил. Медокс

---

*) В воспоминаниях В. И. Лыкошина читаем: «здание нового университета было тогда принадлежностью Пашкова, с садом, наполненным разными диковинами, а флигель по Никитской занят был под имп. театр».

не только сам жил в этом доме, но и эксплоатировал его, сдавая квартиры. В 1811 году Медокс все же был оттуда выселен, и последняя связь с Петровским театром этого человека, сыгравшего в развитии русского театрального дела огромную роль, была порвана.

Весною 1808 года была закончена постройка деревянного театра у Арбатских ворот. Вокруг театра шла коллонада с под'ездами для экипажей. Эта же коллонада служила и местом для прогулок. Театр не мог быть назван постройкой фундаментальной. Через год уже пришлось многое переделывать. Одна перемена стропил над сценой стоила 10.000 рублей. Над зрительным залом было устроено помещение для зажигания люстры и машина для опускания ее. Переделаны кулисы. Открыт был Арбатский театр 13 апреля 1808 г. В вечер открытия шел новый балет д'Амираля «Олимп» и специально написанный С. Н. Глинкой пролог «Баян песнопевец древних славян» с музыкой Кашина.

Таким образом спектакли шли уже в двух театрах—на Моховой и на Арбате. С осени 1808 года французские спектакли, которые на Моховой чередовались с русскими, были перенесены в Арбатский театр, именовавшийся в французских афишах «Grand Theâre».

«Список актерам и актрисам российской труппы Московского театра» составлялся к этому времени в следующем виде: роли царей в трагедии — Плавильщиков, первые роли — Петр Злов, Степан Мочалов, роли молодых любовников — Андрей Украсов, роли вторых любовников — Артамон Прусаков, роли третьих любовников — Иван Медведев, роли благородных отцов в комедии — Петр Колпаков, третьи роли и резонеров — Михаил Кондаков, роли наперсников — Евстрат Добровский, Иван Фрыгин (он же исправляет должность режиссера), роли комических стариков Михаил Зубов, роли вторых комических стариков и гримов — вакансия, роли слуг — Сандунов, Кавалеров, роли вторых комиков, карикатур и простаков — Алексей Лисицын, роли третьих слуг — Иван Романов, роли цариц и благородных матерей — Антонина Баранчеева, роли молодых цариц Матрена Воробьева, роли первых любовниц — Анна Караневичева, роли молодых кокеток—вакансия, роли вторых любовниц – Елена Кавалерова, роли невинных—Лобанова, роли комических старух—Мария Никифорова, вторые роли старух — Феона Лобанова, роли наперсниц — Аграфена Шепелева, роли служанок — Софья Кураева, Прасковья

Лобанова, роли вторых служанок — Феона Лисицына. В составе оперной труппы частью повторялись те же имена и «специально» добавлены: первый тенор — Соколов, второй тенор — Черкасов, первый бас-демикарактер — Федоров первый бас-буфф — Касаткин, второй бас-буфф — Воеводин, роли простаков — Флор Муромцев. И в драме и в опере: аксессуар — Василий Жуков, роли первых певиц — Сандунова, роли комических певиц — Насонова, Буденброк, роли комических старух — А. Лисицына, аксессуарные роли — О. Малышева, О. Уварова, роли маленьких детей — А. Колпакова.

Как в свое время Медокс еще до открытия Петровского театра об'явил абонемент на ложи, так и теперь была об'явлена запись на абонемент лож и кресел в Арбатском театре, при чем каждому абоненту Арбатского театра предоставлялось право получить абонемент и в театре на Моховой. Расценка мест в Арбатском театре была следующая: ложа 1 этажа — 15 р., ложа 2 этажа — 10 руб., 3 этажа — 5 руб., ложа бенуара — 12 руб., кресла в амфитеатре — 5 руб. Вход в партер, где не было сидячих мест — 1 р., парадиз — 75 коп. Спектакль начинался в 6 час. вечера. Маскарады начинались в 9 часов и продолжались до 3 часов ночи. В дни маскарадов спектакль начинался в 5 часов.

Стоячий партер в театре имел то же значение, что позже, когда партер приобрел нынешний вид, галлерея, сосредоточивавшая, особенно в столицах и крупных городах, молодое юношеское мнение и мнение тех, которым кресла и ложи были не по карману.

Стоячий партер был уничтожен только позже *). Р. Зотов в своих «Театральных Воспоминаниях» очень жалеет об уничтожении стоячего партера: «партер, — говорит он — составляет как бы необходимую принадлежность театра. Без партера (речь идет, конечно, о прежнем стоячем партере. — Э. Б.) не развивается в среднем сословии страсти к театру. Жизнь, придаваемая

---

*) Еще у Пушкина в «Евгении Онегине»:

> Театр уж полон. Ложи блещут,
> П а р т е р и к р е с л а, все кипит,
> В р а й к е нетерпеливо плещут...

Здесь, очевидно, противопоставляется существовавшая тогда сидячая часть партера—кресла (ближе к сцене) стоячей его части — просто партеру за креслами.

партером, поощряет актеров и заставляет их опасаться найти тут строгих и образованных судей».

Восьмого августа 1808 г. был разработан первый штат императорских московских театров. Весь бюджет сводился к 326.000 р., кои предполагалось покрыть: суммой со сборов—150.000 рублей и государственной субсидией 176.000 руб. Этот штат и бюджет имели лишь временное значение—впредь до результатов работ комиссии Нарышкина и Гурьева. Темп работ этой комиссии вполне оправдывал тот эпитет истого «барина», каким награждали современники Нарышкина. Начала комиссия «работать» в 1803 году, а закончила в декабре 1809 г., т.-е. через 6 лет. Но выработанное ею «Положение» имело большое значение, как первое театральное «законодательство», первая регламентация театрального труда и быта.

Всех глав в «Положении» двенадцать—1) Постановление Дирекции театральной, 2) Порядок внутреннего управления Театральной Дирекции, 3) Правила управления императорского Московского театра, 4) Порядок внутреннего управления императорского Московского театра, 5) Счет сумм, полагаемых ежегодно на расходы по театральной дирекции, 6) Образцы форм и проч. по внутреннему управлению Театральной Дирекции, 7) Правила для управления немецкого театра, 8) Штат Московской театральной школы, 9) Штат С.-Петербургской театральной школы, 10) Образование театральной школы, 11) Штат театральной дирекции и 12) Положение о пенсиях артистам.

Состав театров в Петербурге и Москве определялся из трех трупп: русской, французской и балетной (обращаем внимание, что специального разделения на оперу и драму еще нет), оркестров при всех труппах и театральной школы «для наполнения трупп и оркестров собственными воспитанниками».

В главе «правила управления императорского московского театра» подробно изложена в 21 статьях организация московского театрального дела. Оно поручалось одному из членов «конторы Дирекции Театральной» в качестве «управляющего московских театров». При управляющем должны быть два помощника, один по репертуарной, другой по хозяйственной части. В целом они составляли контору московских театров, как отделение конторы Театральной Дирекции. В число обязанностей управляющего

Московских театров входит: надзор за точным исполнением «должностей актеров, дансеров, музыкантов» и всех служащих Московского театра, отчет по приходу и расходу сумм, наблюдение за театральным хозяйством и хозяйством театральной школы, отчетность по устраиваемым Дирекцией маскарадам, «расположение репертуара сообразно выгодам театра и попечительство об умножении доходов от буфетов», «усовершенствование гардероба и декораций при должной бережливости в издержках на них».

О приеме на службу и увольнении русских актеров «дансеров» Московского театра читаем: «когда кто-нибудь просить будет увольнения, или по старости и по другим каким причинам окажется неспособным к исполнению занимаемого им амплуа, то управляющий имеет заблаговременно попечение о выборе способного для сего таланта, делает ему испытание и дает дебют, но об действительном определении в труппу представляет в контору Театральной Дирекции. Равным образом, если представится талант, заслуживающий особое внимание, то управляющий, сделав испытание и дав ему дебют, представляет конторе Театральной Дирекции о принятии в российскую труппу, хотя бы вакансий не было. Об увольнении актеров по неспособности их или по другим каким обстоятельствам управляющий представляет конторе Театральной Дирекции с об'яснением тех причин, которые к сему побуждают». Что касается музыкантов, управляющему Московскими театрами предоставляется личной инициативой принимать и увольнять тех, которые получают 500 руб. и ниже, о всех остальных он должен представлять Дирекции. Договорные бенефисы, их порядок, распределение предоставляется управляющему, «но о бенефисах, которые по заслугам и талантам назначены быть следуют, управляющий представляет на рассмотрение и утверждение конторе Театральной Дирекции». Здесь речь идет о наградных, юбилейных и т. п. бенефисах.

«Поступающие в контору от авторов или переводчиков новые пьесы рассматриваются управляющим с помощником репертуарной части и когда признаны будут достойными представления, то управляющий, в общем присутствии конторы, делает положение и исчисление, во что постановление тех пьес обойтись может». При чем управляющий сам разрешает пьесу к постановке, ежели издержки, потребные на пьесу, не превосходят 2000 рубл., «если же издержки будут простираться свыше 2000 рубл., в таком случае

сделанное исчисление представляет конторе Театральной Дирекции на ее разрешение, об'ясняя вместе и те выгоды, какие театр представлением той пьесы получить может».

Что же касается «выгод», которые автор может получить от театра, вопрос этот имеет свою историю и до «Положения» 1809 г. не разрешался по существу никак. Действовали какие-то «обычаи» и «традиции», но регулирования авторской оплаты мы не находим. На авторство смотрели все еще не то как на «любительство», не то как на функцию такого порядка, которая в материальной оценке не нуждается. На первых порах организации придворного театра авторы чаще всего оплачивались не за пьесу, как таковую, а получали в течение определенного времени, обусловленного эксплоатацией пьесы, известное жалованье. Сведения тут чрезвычайно скудны. В 1752 г. мы встречаемся с таким фактом — композитору-иностранцу Иосифу Бонекки назначается по договору жалованье 200 руб. в год, за что он, проживая во Флоренции, обязуется ежегодно через русского посла в Вене доставлять две пьесы. Переводы с иностранных языков делались постоянными переводчиками, служившими на жалованьи. Нередко авторы занимали ту или иную административную должность при театре и получаемый ими оклад включал в себе и оплату поставляемых ими пьес. Музыкальным авторством тоже в большинстве занимался состоящий на службе капельмейстер. При театре был специальный «стихотворец», в обязанности которого входило писанье либретто к операм. С развитием театрального дела и с появлением «вольных» авторов на стороне вошло в обычай награждать авторов бенефисом. Указ Екатерины от 1783 г., подтверждая этот обычай законодательно, рекомендует награждать бенефисами премущественно русских авторов за наиболее выдающиеся и имеющие успех произведения драматические и музыкальные. Вероятно, такой бенефис являлся только дополнительной наградой к другой форме оплаты — помесячной, годовой, за пьесу и даже «натурой», — так, например, 15 апреля 1803 года А. Л. Нарышкин отдал распоряжение по театральной конторе, которое, гласило: «господину генерал-майору Титову за сочинение им музыки для мелодрам «Андромеда и Персей», для «Цирцеи и Улисса» и для драмы «Суд царя Соломона» предлагаю конторе дать ложу в Каменном театре, в третьем этаже, на пятьдесят русских и французских спектаклей безденежно». Размеры оплаты колебались

весьма резко. В 1791 г. актеру Плавильщикову за трагедию «Вышеслав» заплачено 300 рублей, в 1799 г. Фомину за хор для трагедии «Ярополк и Олег» — 75 рублей, в том же году «сочинителю пьес» маркизу де-Кастельно назначено 900 руб. в год «на наем экипажа». Небезынтересен и чрезвычайно характерен для «барских» приемов управления случай с композитором Булан, написавшим музыку к имевшей исключительный успех опере «Сбитенщик». В 1784 г. он подал прошение об определении его в оркестр фаготистом на жалованье 1000 руб. в год и за обязательство сочинять музыку для опер — 1200 руб. в год. Председатель комитета над зрелищами Олсуфьев сделал на прошении такую резолюцию: «отказать, отказать, отказать и пустить ему кровь, а за музыку «Сбитенщика» думаю, что 300 рублей слишком довольно». Таким образом ни размер, ни форма вознаграждения не устанавливались и варьировались от 75 р. до «ложи на 50 спектаклей» и от 900 руб. «на наем экипажа» до... пускания крови. После учреждения императорского московского театра» система авторских бенефисов была в части отменена. От петербургской дирекции последовало распоряжение «за переводные комедии, трагедии, драмы и оперы никому из переводчиков бенефисов не давать, и до принятия пьесы на театр с переводчиками для заплаты деньгами делать условия», а авторам оригинальных пьес в 5-ти актах «давать третью репрезентацию». В ответ на это московская контора запросила «каким образом поступать с пьесами тех писателей, которые переводные с иностранных языков пьесы называют оригинальными, давать ли за таковые третью репрезентацию в бенефис. Также оригинальные пьесы в 4-х, в 3-х и в 2-х действиях — на каком положении принимать. А равно за переводные пьесы какую сумму назначать деньгами».

«Положение» 1809 года регулирует впервые нормы авторского вознаграждения. Разрабатывает их, правда, достаточно хаотично, бессистемно, но все же сравнительно с тем, что было, представляет собой шаг вперед. В основу положен принцип достаточно суб'ективный, — дабы выгоды авторов и переводчиков были для них не подвержены никакому сомнению и служили бы одобрением к большим трудам, назначается определительное положение воздаяния — «соразмерно достоинству каждого», при чем эти правила предлагалось «сделать публике известными и неизменяемо оные соблюдать». Предусматривалось четыре формы приобретения пьес и оплаты их:

1) в пользу автора идет сбор со 2-го, 3-го или 4-го спектаклей его пьесы, 2) автору или переводчику уплачивается за пьесу единовременно от 200 до 900 руб., 3) годовое жалованье капельмейстерам за авторство оперной или балетной музыки, 4) если пьеса идет в бенефис актера—дирекция не платит ничего, и бенефицианту предоставляется лично войти в то или иное соглашение с автором, не вмешивая в расчеты театр (но постановленная, таким образом, в бенефис пьеса с репертуара не снималась, а механически становилась собственностью дирекции). Размер оплаты варьировался в зависимости от того — оригинальная ли пьеса или перевод, написана она в стихах или в прозе, сколько в пьесе актов и «соразмерно с достоинством оригинальных пьес, а для пьес переводных с важностью пьесы и со слогом перевода». Музыку к балетам и операм обязан был сочинять капельмейстер, состоявший на жалованьи и за отдельные оперы ничего не получавший, на тех же основаниях и балетмейстер обязан был сочинять балеты. Уплата авторских, согласно «Положения», должна производиться из следующего расчета: за оригинальные пьесы в стихах: 5-актную — сбор со 2-го спектакля, 3-актную — сбор с 3 спектакля, одноактную — сбор с 4 спектакля или единовременно от 500 до 700 рублей. За оригинальные пьесы в прозе: в 5 актах — сбор с 3 спектакля, в 3 актах — сбор с 4 спектакля или единовременно от 400 до 500 руб., в 1 акте — единовременно от 400 до 500 р., за две одноактных — сбор с 3 спектакля. За переводные драматические произведения: в 5 действ. в стихах — сбор с 3 спектакля, в 5 действиях в прозе — единовременно от 300 до 500 руб., в 3 действ. в прозе — единовременно от 300 до 500 р., в 1 действ. в прозе — единовременно от 200 до 300 руб. Не предусматривалось почему-то «Положением» вознаграждение переводных пьес в стихах менее 5 актов и все вообще пьесы с четным числом актов. Не упоминалась также расценка чрезвычайно распространенных в это время «переделок на русские нравы». Вероятно они шли на тех же основаниях, что и оригинальные пьесы. Авторы пьес, имевших успех, награждались еще правом срочного или бессрочного дарового посещения театра. В оплату пьесы входило право постановки ее в Петербурге и Москве.

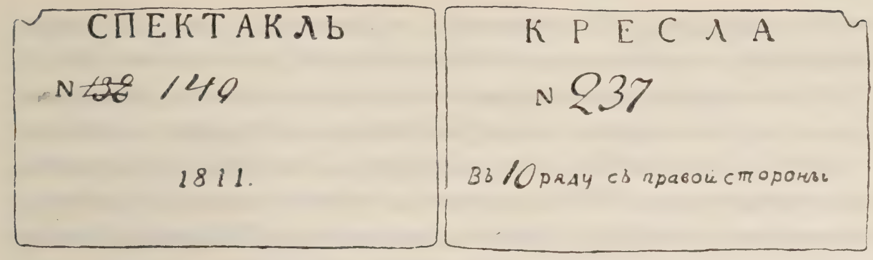
Одним из способов дарового приобретения пьес был — постановка пьес по выбору актера или актрисы в день их бенефиса. Вероятно, это соображение было далеко не последним в системе

бенефисов конца XVIII и первой половины XIX века. И «Положение» обойти этот вопрос, конечно, не могло. Слишком глубокие корни пустили бенефисные традиции в гущу театральной жизни и создали ряд явлений весьма уродливого порядка.

В предисловии П. А. Каратыгина к дневнику его отца читаем: «Люди семейные и нравственные, добрые мужья и отцы, ради жен и детей, унижались перед почтенною публикой, особенно в предбенефисную пору. До 1833 года на всех столичных театрах существовал обычай со сцены возвещать публике спектакли, назначенные на завтрашний день. При возвещении бенефисов иногда сами бенефицианты или бенефициантки выводили с собою, ради умиления публики, своих малолетних детей. Если же бенефис давался вдове или сиротам артиста, это соблюдалось непременно: чем меньше ребятишки, тем вернее был расчет на большой сбор. Составив бенефисный спектакль, актер или актриса, при содействии автора или переводчика репетируемых пьес, занимались сочинением афиш — длиною не менее аршина и с самыми заманчивыми названиями. Прилагательные: «таинственный», «ужасный», «кровавый» и т. п. были неизбежны; исчисление новых декораций, машин, костюмов, чуть ли не числа ружейных выстрелов и количества бенгальского огня — были также немаловажною приправою бенефисной афиши. Семейные бенефицианты прилаживали к спектаклю дивертисменты, в которых их малолетние дети читали басни, пели или плясали... Дней за пять до бенефиса закулисные именинники совершали об'езды по домам меценатов и милостивцев... Не везде принимали, не всюду покупали билеты: в иных домах «актеру» или «актерке» не совсем вежливо показывали дверь. Бравшим билеты вручались афиши, печатанные на цветной бумаге (иногда и золотом на атласе). Милостивцы платили, разумеется, выше обыкновенной цены (иначе зачем бы и побираться?). Были тогда в нашей драматической, оперной и балетной труппе унизительные промыслы: облекались в шутовские костюмы, в париках, с разрисованными физиономиями... Мало того, брали с собой своих ребятишек, наряженных в русские или цыганские платья, и заставляли их плясать под аккомпанимент гитары или торбана. Эта конкуренция с шарманщиками или уличными гаерами удавалась и артистам императорских театров. Никому из них это не казалось ни дико, ни оскорбительно».

В «Положении» 1809 года бенефисному вопросу уделено много места, одиннадцать статей. Все бенефисы подразделены на 2 категории — наградные бенефисы, которые давались за долговременную службу, за «отличные таланты», и бенефисы «по установлению», т.-е. по контракту. Для бенефиса актер обязан выбрать пьесу не из репертуара дирекции. Оставляя за собой право удержать пьесу в дальнейшем, дирекция от всякой оплаты ее авторским вознаграждением освобождалась. Дело бенефицианта было договориться на этот счет с автором. Дирекция возмещала бенефицианту лишь расход по гардеробу — 50 рублей в драме и до 100 рублей в балете. Иногда принимала она на себя вечеровые расходы, сводя их к освещению, плате статистам (не более 24 чел.), поденщикам и плате за печатание 2 анонсов и 1 подробной афиши. При постановке в бенефис оперы, дирекция приобретала, т.-е. оплачивала, нотный материал в тех случаях, когда включала оперу в послебенефисный репертуар. Сезон делился на время совсем закрытое для бенефисов — неделя перед масленицей и неделя после пасхи, лучший сезон — от 1 сентября до великого поста и 2 недели после Пасхи и худший сезон — остальное время. «Актер или танцовщик, получивший в один год день представления в лучшее время, на другой год получит оный в худшее». Наиболее видным силам драматической труппы разрешалось для бенефисного спектакля брать не только драматические произведения, но и балеты. Танцовщикам разрешалось для бенефиса добавлять к спектаклю и драматическую пьесу, кроме новых французских. Для бенефисов устанавливалась строгая очередь, в пределах которой бонефициантам предоставлялось право меняться местами. Весь сбор с бенефисного спектакля за удержанием 10% Опекунскому Совету поступал в пользу бенефицианта.

Продажа билетов и контроль, устанавливаемые «положением», значительно разнятся от кассовых порядков наших дней. В театральной конторе ведется реестр абонированным ложам и креслам и книга для записи продаваемых мест. В день спектакля в 7 часов утра смотритель за сборами является в контору, принимает упомянутую книгу, реестр и дневной комплект билетов и открывает продажу в конторе, при чем «книга ежедневной продажи» открыта для обзора публики. В 4 часа дня все непроданные билеты смотритель отдает «присяжным и капельдинерам, продающим оные за


СПЕКТАКЛЬ
№ 149
1811.
КРЕСЛА
№ 237
Въ 10 ряду съ правой стороны

Театральный билет 1811 года Александринского Театра

перегородками (в здании самого театра), также и билеты в партер, по сотне или две, смотря по ожиданию продажи, а не все вдруг». Книга ежедневной продажи также в это время переносится за перегородку.

Другая часть капельдинеров производит контроль путем «принятия у входа билетов», при чем смотритель за сборами должен наблюдать, «чтобы не было никакого сообщения между продающими и собирающими билеты». Капельдинеров, принимающих билеты, Положение предписывает ежедневно менять в местах, «чтобы они не знали бы назначения своего до того времени, как дежурный при конторе им оныя об'явит». Билеты при контроле опускаются в «жестяные ящики, нарочно для сего сделанные, за печатью дирекции; для выходящих же из партера им (капельдинерам) даются контромарки, с которыми зрители входят и выходят». После спектакля смотритель за сборами составляет «сборную афишу», т. е. отчетную ведомость, а капельдинеры приносят ящики с билетами. «Никакие дневные расходы не должны быть делаемы из собираемой ежедневно суммы, а из предположенных на оные при конторе пятьсот (в Москве 300) рублей».

В. Погожев высказывает предположение, что все эти стеснительные для публики предосторожности указывают на существование в этой области злоупотреблений. Абонементные правила для московского театра устанавливали, что «контора Московского театра ежегодно, с 10 сентября, отдает в абонемент ложи и кресла на год, полагая в оном 200 представлений, и при самой абонировке получает по цене абонементной вперед все деньги за год, или половину оных за полгода; другая же половина вносится за 12 представлений до истечения первой половины, а аренда места на определенное количество времени, при чем в Москве абонемент был исключительно либо годовой на 200 спектаклей, либо

полугодовой на 100 спектаклей, в Петербурге же допускался абонемент на любое количество спектаклей, но не менее 50.

При конторе существовала особая экипажная часть, эксплоатация которой сдавалась с подряду. В статьях о московских экипажах читаем: «Иностранные актеры, актрисы, дансеры и художники, получающие выше 1000 р. жалованья, не имеют права пользоваться казенными экипажами. Экипажи казенные при Московском театре определяются единственно для российских актеров, актрис, дансеров и тех музыкантов, коим дано на сие право, равно для воспитанников театральной школы». Сумма на «содержание экипажей, кои для чинов и разного звания людей по театру употребляются», составляла для Москвы 10.800 рублей в год. Московская контора пользовалась комплектом лошадей в 14 пар. Квартира давалась служащим либо натурой, либо квартирными деньгами. Находившиеся на квартирном иждивении натурой «художники и служители» помещались в особо нанятых конторой домах. Ни размер квартиры, ни квартирные деньги «Положением» не регламентированы, но, судя по росписи квартирного довольствия 1803 года, надо полагать, что актерам первых амплуа полагалась квартира из двух комнат, а остальным—в одну, с отдельной кухней при каждой квартире. Супругам, мужу и жене, полагалась квартира не более 3 комнат.

Штат Московских театров устанавливался «Положением» в 22 чиновников и 28 служителей, обходившихся по годичной смете в 19.950 руб. В отношении пенсий «Положение» различало «артистов российских» и «иностранных артистов». «Российским» актерам и актрисам, дансерам и дансеркам, музыкантам пенсия назначалась за службу «с должным усердием и ревностью». За 20 лет в размере полного оклада жалованья, получаемого ко дню назначения пенсии, за 15 лет — 2/3 оклада, за 10 лет — 1/2 оклада. При поступлении пенсионера на частную службу, он лишался пенсии.

Иностранным артистам за службу «безотлучно и с довольным рачением» назначалась пенсия — за четыре трехлетия 1/3 жалованья, за шесть трехлетий 1/2 жалованья. Если получающий пенсию актер вновь возвратился на работу в театре, он лишался пенсии.

В 1817 году правила эти потерпели существенные изменения. Иностранцам устанавливалась пенсия наравне с русскими только в том случае, если они приняли русское гражданство при вступлении на службу. Если же они принимали русское гражданство позже—

пенсия им уже назначалась по правилам для иностранцев. Это делалось в виду того, что большинство иностранцев принимало русское гражданство лишь пред самым истечением полагавшегося для пенсии стажа. В отношении же пенсии для русских был тоже введен ряд ограничительных моментов. Пенсия выдавалась за выслугу лет только в том случае, когда два последние трехлетия артист служил без прибавки, если служба его была безотлучна, т.-е. непрерывна, и если он не был оштрафован свыше пяти раз. Кроме того артисты, получившие пенсию, обязывались прослужить дирекции еще два года на одной пенсии — не получая никакого жалованья. Этим было положено основание существовавшему долгое время институту службы на благодарность.

Положение 1809 года устанавливало и «штат московской театральной школы», ведущей свое летоисчисление с этого года. По сравнению с петербургской школой положение определяло число учащихся в ней в четыре раза меньше. В Петербурге—120 человек, в Москве—30. Задачей театральной школы является «усовершенствование российских спектаклей и балетов, пополнение и, если возможно, самое составление оркестров и заменение иностранных художников театральными воспитанниками». Принимались в школу дети лиц свободного состояния от 7 до 10 лет. Преимущество отдавалось детям служащих в дирекции театров. Управляющему предоставлялось право, если он «сохранит экономию», увеличить число воспитанников, не выходя из бюджета. В силу этого права московская школа уже в 1812 году насчитывает 43 учащихся вместо 30.

Все воспитанники школы делились на 2 основных отделения. Первое отделение охватывало преимущественно общеобразовательные предметы — русский язык, французский язык, арифметику, музыку, танцование и, конечно, закон божий. Ученики, не проявившие на первом отделении ни успехов, ни склонности к искусству, возвращались родителям. Предельным возрастом для первого отделения было 13 лет. Второе отделение — от 13 лет до окончания школы. Оно в свою очередь разделялось на два класса. В один входили учащиеся, обнаружившие «особые и превосходные способности в каком-либо роде театрального искусства», в другой— «которые не найдутся способными ни по какому роду драматического искусства». Последних обучают «живописи или разным рукоделиям и мастерствам, как-то костюмерству, скульптуре из

ваппы, работам для театра из жести, цветочному мастерству, приготовлению женских уборов, переписке рукописей и нот и проч». Ученики театральной школы выпускались в течение курса и на сцену «по той части, к которой они будут определены, как-то: в корифеи, для пения и танцев, в фигуранты, в оркестр и в драматический театр на малые роли». Обучавшиеся монтировочному делу проходили практику в мастерских театра.

Окончившие курс распределялись по театрам «и даже для замены аксессуарных ролей для французского театра». Выпускаемым выдается «единовременное награждение на обзаведение нужными вещами». Окончившие школу обязаны отслужить дирекции 10 лет, при чем срок службы для исчисления пенсии определялся со времени занятия амплуа, хотя бы еще и до выпуска из школы.

«Экономическая часть по театральной школе» устанавливала расписание и размер питания. В обыкновенные дни суп или щи, говядина вареная с приправою, каша молочная и гречневая или блюдо, сделанное из зелени и кореньев, и три дня в неделю жаркое. В праздничные дни сверх сих блюд предполагается быть пирожному. Для завтрака каждому воспитаннику по стакану молока или бульону и булка. Для полдника по булке пшеничной. На все сии кушания отпускает дирекция в Москве 10 рублей в месяц на одну порцию, в том же числе полагается и лазаретный стол». Плата за учение не взималась, все воспитывались на казенный счет.

В начале XIX века к петербургскому и московскому театральным училищам при казенных театрах переходит та роль, которую в насаждении сценического искусства во второй половине XVIII столетия играла школа при Воспитательном Доме.

Сборы московсковских театров сразу превысили всякие сметные предположения и в 1811 году достигли суммы в 400.000 руб. Наплыв зрителей был настолько велик, что, например, в 1810 году в «Московских Ведомостях» появилось следующее об'явление: «с 27-го сего декабря никто не может на взятье для спектаклей лож, кресел и прочих мест записываться с вечера, но желающие иметь оные должны являться в самый день представления в контору, где для обозрения всех открыта книга записи абонированных и проданных мест... Никакое лицо не может требовать преимущественно дачи билетов, ибо раздаваться они будут единственно по первенству требования оных».

ТЕАТР НАКАНУНЕ ВОЙНЫ С ФРАНЦИЕЙ.

XI.

Двенадцатый» год в традиционно-патриотическом толковании рисуется обычно, как вероломное нападение Наполеона на Россию. На самом же деле это, конечно, не так. Мы знаем уже как Павел I за свою попытку опереться на Францию и взять политический курс на нарождающуюся буржуазию поплатился за это. Феодально-дворянская знать, которая строила свое материальное благополучие на вывозе хлеба и сельско-хозяйственного сырья в Англию и усиленной эксплоатации для этого крепостного труда, не могла простить Павлу потери английского рынка. В французской ориентации она видела не только экономическую угрозу своему кошельку, но и политическую угрозу своей власти. «После пугачевской помещичьей России, вкусившей от сладости нового барщинного хозяйства, рекою лившего золото в дворянские карманы... нужен был крепостной мужик, порабощенный больше, чем когда бы то ни было, и железный полицейский порядок, который обеспечивал бы власть барина над этим мужиком». (М. Н. Покровский, «Русская История», т. III). Английское правительство к тому же щедро субсидировало русскую «дружбу» за участие в войнах против Наполеона.

Эта была политика реакции, защищавшей «устои» и не желавшей поддаться, не желавшей видеть ни дифференциации в среде самого дворянства, часть которого сознавала выгодность и необходимость перехода к промышленно-капиталистическим формам эксплоатации своих хозяйств и невольно становилась на этот путь, ни дифференциации среди крестьянства. Часть крестьянства уходит на заработки в быстро растущие города.

Туган-Барановский в своем труде «Русская фабрика» приводит на этот счет очень интересные статистические данные по Ярославской губернии того времени. Оказывается, что в 1778 году в Ярославской губ. было взято 53.656 паспортов, в 1788 году—70.144, в 1798 г.—73.663. Если взять эти цифры в соотношении к общему количеству мужчин Ярославской губернии, определявшемуся по 5 ревизии 1796 года в 385.008 человек, мы увидим, что 20% всего мужского крестьянского населения уходило на отхожие промыслы. Из них отсеивались зачаточные кадры фабрично-заводских рабочих, т. е. городского пролетариата. В капитализирующемся поместьи начинают появляться крестьяне-кустари, которые получают с фабрики полупродукт для дальнейшей обработки и потом возвращают его на фабрику. «Сим способом,—говорит «Северная Пчела»,—фабриканту тканье полотна обходится дешевле, нежели вольнонаемными при городской фабрике работниками». На Гучковской мануфактуре в Москве в 1816 году около машины на главной фабрике группировалось до 2.000 рабочих и, кроме того, обработкой полуфабриката с фабрики занимались еще кустари по деревням. В деревне понемногу отслаиваются торговые отношения,— кроме помещика появляется и кулак, эксплоатирующий крестьянскую бедноту. Все это говорит о процессе трансформации торгового капитала в промышленный, о возникновении буржуазных отношений, вызывавших целый ряд хозяйственно-экономических и политических проблем. Поскольку англо-русская дружба, поддерживавшаяся крупным дворянским землевладением, тормозила такой процесс, она была явлением реакционным, и означала: 1) максимальное внимание экспорту продуктов сельского хозяйства в Англию и интенсификацию крепостного труда, 2) фактическое предоставление монополии английским товарам (особенно текстильным) на русском внутреннем рынке, чем искусственно задерживалось развитие русской промышленной индустрии, 3) охрана «устоев» патриархального строя и крепостного права против угроз буржуазных отношений. Поэтому и самая борьба с Францией велась не только под знаком уничтожения экономической мощи ее, но и против французской революции.

Когда эта дорого стоящая в целом реакционная политика лишилась после разгрома русских войск в войне 1805—07 г.г.

английских субсидий (англичане даже отказались гарантировать русский заем в Лондоне), России пришлось заключить в 1807 г. Тильзитский мир. Этот мир сразу лихорадочно бросил Россию в другую крайность: заставил ее принять участие в континентальной блокаде против Англии, т.-е. к разрыву всяких торговых сношений с Англией и закрытию русских гаваней для английских кораблей. Этим самым закрывался и значительнейший внешний рынок для русского экспорта. Хлебный вывоз и ввоз русского железа стремительно сократились, увлекая книзу и цены. Так, например, вскоре после Тильзитского мира цены на железо упали на 60%, а на пеньку на 75%. Ассигнационный рубль стоил в ноябре 1807 года 90 коп. серебром, к первому январю 1808 года упал до 75 коп., а весной стоил всего 50 к. серебром.

Но, с другой стороны, в связи с исчезновением на внутреннем рынке английских товаров и отсутствием товаров французских начинает все явственней ощущаться тенденция промышленно-капиталистического развития России. На непосредственно следовавший за Тильзитским миром период падает расцвет русской текстильной промышленности. В 1807 году было основано 81 ситценабивных фабрик, шесть бумаготкацких, 15 красильных. Это факты огромного исторического значения. Они и сами по себе, а особенно в условиях создавшейся атмосферы крупной спекуляции, игры на катастрофическом падении рубля и финансового краха,—не могли не ставить вопроса об использовании развивающихся буржуазно-промышленных отношений и регулирования их. К этому и сводился план государственных преобразований, предложенный секретарем Александра I Сперанским. Сперанский был ярым приверженцем франко-русского союза и ряда промышленно-демократических реформ. Дворянская знать всполошилась и, естественно, увидела в этом угрозу своим интересам. В 1810 году в противовес проекту Сперанского была вручена Александру I составленная Карамзиным «Записка о древней и новой России». Эта записка выражала об'единенный голос крупного дворянского землевладения и требовала уничтожения тильзитской системы, возобновления торговли с Англией и полной незыблемости крепостного права.

Среди дворянской знати «не было уже больше никакой меры в отзывах об императоре Александре; об его убийстве говорили

громко». И пред самим Александром, несмотря на наружное спокойствие, все чаще и чаще начинал маячить призрак катастрофы. В 1809 году состоялась поездка Александра в Москву и его примирение с оппозиционной ему доселе дворянско-помещичьей знатью. Сперанский вскоре отправился в ссылку, хоть и был трижды прав, когда в своем известном письме к Александру из Перми писал, что план русской конституции родился «из стократных, может быть, разговоров и рассуждений вашего величества». Сперанского обвиняли ни больше, ни меньше, как в том, что он французский шпион. В 1812 году, в марте, Булгаков в своем дневнике пишет: «Открыт в Петербурге заговор, состоящий в том, чтобы предать Россию французам, бездельник Сперанский и Магницкий арестованы. Как не сделать примерного наказания — Сперанского не повесить». Только вмешательство дерптского профессора Паррота, имевшего влияние на Александра, и доказавшего ему, что казнь Сперанского произвела бы невыгодное впечатление, спасла его от смерти.

В 1810 году введением тарифа 31 декабря началась таможенная война с Францией. Тильзитская система таким образом пала. Дворянская реакция торжествовала.

Из переписки Александра с Чарторижским мы теперь знаем, что русский император предполагал еще в 1810 году напасть на Францию. И только отказ поляков присоединиться к походу против Наполеона помешал осуществлению этого плана. Кроме того пруссаки ставили условием своего присоединения, чтобы русские шли вперед.

Можно ли после этого говорить о «нашествии» Наполеона в том освещении, какое придают ему «отечественные историки». «Наполеон*), во-время предупрежденный, получил полтора года на подготовку своего «нашествия»,—по существу являвшегося актом необходимой самообороны. Россия воспользовалась отсрочкой гораздо хуже. Кампании 1813 — 14 г. г. показали, что, с помощью английских субсидий, Александр имел полную возможность мобилизовать те же 400.000 штыков, которые перешли Неман с Наполеоном в июне 1812 г., и остановить этим французов по ту сторону Двины и Днепра, если даже не перейти в наступление. Пожар Москвы и разорение средней России были бы этим предупреждены. Но «знать»,

---

*) Проф. М. Н. Покровский «Русская История», т. III.

очутившись снова в седле, была занята не этим: ей нужно было расправиться со своим «внутренним врагом».

Прекрасную характеристику дворянского «под'ема» дает А. С. Пушкин: «при известии о нашествии Наполеона,—говорит он,— Москва взволновалась Появились простонародные листки графа Растопчина,—народ ожесточился. Светские балагуры присмирели, даже струхнули. Гонители французского языка и Кузнецкого моста (на Кузнецком мосту помещались иностранные магазины.— Э. Б.) взяли в обществах решительный перевес и гостиные наполнились патриотами: кто высыпал из табакерки французский табак и стал нюхать русский, кто сжег десяток французских брошюрок, кто отказался от лафита и принялся за кислые щи. Все закаялись говорить по-французски; *все закричали о Пожарском и Минине и стали проповедовать войну, собираясь на долгих отправиться в саратовские деревни*». (Курсив мой — Э. Б.).

Когда Александр спросил вернувшегося из сожженной Москвы Волконского (впоследствии декабриста), как вело себя дворянство, Волконский ответил: «государь, стыжусь, что я принадлежу к нему: было много слов, а на деле ничего». «Что Москва была сожжена не жителями, действовавшими в припадке патриотического усердия, а полицией, исполнявшей приказания Растопчина, что французская армия пала жертвой не народного восстания, а недостатка собственной организации — и поскольку она не была дезорганизована, (так именно было с императорской гвардией), к ней до конца не смели подойти не только партизаны, но и регулярные русские войска: все эти факты слишком элементарны и слишком хорошо известны». (Покровский).

Война требовала крупных издержек. Дворянство обещало помощь деньгами и людьми. Но как сообщают документы предписывало своим приказчикам из людей отдавать рекрут и ополченцев хромых, слепых и, вообще тех, которые в хозяйстве употреблены быть не могут. А что касается денег, то дворянские военные недоимки взыскивались через полицию еще года три-четыре по окончании войны.

Уже на подступах в 1812 году театр стал играть активнейшую роль в шовинистическом угаре ставок на «родину», «царя», «отечество», «православие» и проч., сильно напоминая русский театр

в 1914 году с его исполнением гимнов, апофеозами, сборами, репертуаром, вроде «Позора Германии», Андреевского «Король, закон и свобода» и друг. Как в 1914 году, так и в 1812 театр сделался местом патриотических манифестаций, разогревавших воинственный пыл.

«Помню», — пишет Н. Полевой*), — когда давали небольшую пьесу «Минин», соч. С. Н. Глинки, зрители хлопали с восторгом каждому стиху, имевшему отношение к тому, что происходило на великом театре отечественной брани. Когда Минин говорил:

> Бог сил! Предшествуй нам, правь нашими рядами,
> Дай всем нам умереть отечества сынами.

стены потряслись от «ура» и рукоплесканий».

Сплошь и рядом в репертуаре приходилось снимать ту или другую пьесу и замененять ее «патриотической». 30 июля в Москве вместо комедии «Модная лавка» шла опера «Старинные святки» «Сия неожиданная перемена», — читаем в «Вестнике Европы», — сделана по случаю полученных известий об одержанных над злейшим супостатом важных победах при Коброне и при Клястицах. Воспето величание царю Александру при полном хоре музыки с трубами и литаврами, потом г-жа Сандулова продолжала: слава храброму генералу Томарсову, поразившему силы вражеские. Слава храброму графу Витгенштейну, поразившему силы вражеские. Слава храброму Кульневу, умершему за отечество. По требованию восхищенной публики актриса повторила величание при всеобщем плеске. Все, что было в театре, залилось слезами, певица сама заплакала и не могла повторить стихов, когда зрители заревели и застучали при кликах: фора. Восторг был неописанный». «Актеры русского театра», —пишет главнокомандующий Москвы Растопчин, — «предложили свою волю и свои руки генералу Апраксину, который отказался от этого почетного звания и не захотел обессмертить себя с 20 театральными героями в римском костюме».

Все это переплеталось и разжигало всякие слухи о «видениях», «чудесах», голосах» и прочей изуверщине. «Отыскали в апокалипсисе пророчество о падении Наполеона и о том, что северная

---

*) Н. Полевой — «Мои воспоминания о русском театре». Реп. 1846, кн. 2.



Изгнание из Москвы французских актрис. (Работа художника Венецианова).

страна, которую страна южная придет покорять, будет избавлена избранником божьим, имя коему Михаил. На утешение верующих и Барклай, и Кутузов, и Милорадович были Михаилы».

Эта историческая картина, эти факты, которые оспаривать не приходится, лучшее доказательство тому, что нет искусства аполитичного, что всякое искусство политично, всякое искусство агитирует, всякое искусство участвует в социальной борьбе на одной из участвующих в борьбе сторон.

Мы уже знаем о квасном душке известного актера Плавильщикова. Он оставался верен себе до конца. Когда Наполеон уже подходил к Москве, Плавильщиков твердо верил в то, что Наполеон Москвы взять не может. Один из современников рассказывает, что встретил Плавильщикова преспокойно сидящим на скамейке Тверского бульвара в один из дней самого панического бегства из Москвы. «Здравствуйте и прощайте, Петр Алексеевич». — «А куда вы»? — спросил Плавильщиков. — «В Казань». — «И дело», — заметил артист, — «не всем же подставлять

лоб под Наполеонову пулю, а здесь мы отделаемся и шапками. Да не пойдет злодей. Москва ловушка».

В устах актера мы слышим здесь и знакомое «шапками закидаем» и то «Москва — ловушка», из которой впоследствии Иловайские стали черпать вдохновение для патриотических басен о том, что Наполеон был сознательно заманен в глубь России и что он блестяще попал в заранее расставленные сети. «О сдаче Москвы, — говорит М. Н. Покровский, — не думали серьезно даже накануне Бородина, за две недели до вступления в нее французских войск. А с небольшим за месяц до этого события Александр считал ошибкой даже отступление к Смоленску и писал Барклаю-де-Толли (от 30 июля): «Я не могу умолчать, что хотя по многим причинам и обстоятельствам при начатии военных действий нужно было оставить пределы нашей земли, однако же, не иначе как с прискорбностью должен был видеть, что сии отступательные движения продолжались до самого Смоленска... Я с нетерпением ожидаю известий о ваших наступательных движениях, которые, по словам вашим, почитаю теперь уже начатыми»...

«Без хвастовства скажу вам, что я дрался лихо и славно, господина Наполеона не токмо не пустил, но ужасно откатал», — писал Багратион Растопчину через неделю после Смоленска, где русским удалось два дня продержаться против французов, — «но подлец, мерзавец, трус Барклай отдал даром преславную позицию. Я просил его лично и писал весьма серьезно, чтобы не отступать, но я лишь пошел к Дорогобужу, как и он за мной тащился. Посылаю для собственного вашего сведения копию, что я министру (т.-е. Барклаю) писал. Клянусь вам, что Наполеон был в мешке, но он (Барклай) никак не соглашается на мои предложения и все то делает, что полезно неприятелю».

Мы теперь отлично знаем, что не сдай Барклай «преславной позиции», что задержись он по совету Багратиона в Смоленске, русская армия была бы в мешке. Только отступление от Смоленска спасло ее. Какая уж тут «Москва-ловушка».

Вскоре стало не до театра. В июне дворянство раз'ехалось по своим поместьям, продолжая вопить о необходимости раздавить «супостата». 8 августа 1812 года Майков испрашивает разрешение петербургской дирекции об'явить новый абонемент в рассрочку, думая этим привлечь абонентов. «Тем более», — писал



Плавильщиков
Актер и драматург второй половины XVIII века

Майков, — «побуждаюсь прибегнуть к сему средству, что, не имея в виду присылки артистов из Санкпетербурга, без чего, а равно и без предполагаемого мною снисхождения, абонемент совершенно может разрушиться». Под присылкою артистов из Санкпетербурга Майков имеет в виду установившуюся систему гастролей в Москве петербургских артистов. Рассрочка абонемента была разрешена за личной ответственностью Майкова в исправном поступлении рассроченных платежей. Но еще через дней десять пришлось забыть и об абонементах. Военные действия развивалась с большой быстротой. 19 августа Майков писал в петербургскую контору: «При настоящих обстоятельствах все дворянство и лучшее купечество выезжают из Москвы в разные города. Посему и некому в Московском театре абонироваться на следующий год абонемента, который начнется с 10 сентября 1812 года. Равномерно при сем раз езде публики и самыя представления, как думать должно, не могут доставлять театру никаких доходов. Наконец, распоряжение репертуара слишком затрудняет теперь то, что певчие, составляющие хор в театре и принадлежащие разным господам, отправляются по воле их из Москвы в другие места, отчего все оперы, трагедии и другие пьесы, где они употреблялись, не могут итти. По всем сим причинам, ежели не переменятся настоящие обстоятельства, продолжение театральных представлений не обещает ничего, кроме одних убытков, особливо же по окончании истекшего ныне абонемента... Казенные места, как-то: ломбард, мастерская и оружейная палата, казначейство и проч. укладываются и отправляются из Москвы. Вследствие сего долгом поставлю, представя просить, не благоугодно ли будет предписать, чтоб в случае ежели сверх всех ожиданий не воспримут обстоятельства лучшего оборота и ежели будет неизбежная необходимость, отправился я вместе с конторою, школою, театральным гардеробом, казною и другим имуществом, которое поважнее, равно с артистами в С.-Петербург или в другой город, какой угодно назначить, употребляя нужные на путь деньги из сумм, в театре состоящих».

Дабы не терять время Майков вступает в переговоры с местным начальством, полагая ко времени получения ответа из Петербурга быть совсем готовым к эвакуации театра. Но, по распоряжению

главнокомандующего Растопчина, спектакли продолжались почти до самого вступления в Москву неприятельских войск.

31 августа в Арбатском театре шел последний спектакль — драма Глинки «Наталия, боярская дочь» и после нее маскарад. 31 августа получился ответ из Петербурга от Нарышкина: «В разрешение представления вашего от 19 августа», — писал Нарышкин — «я поспешаю вас уведомить, что ныне же и с сей эстафетой отнесся я к г-ну главнокомандующему, графу Растопчину, прося его, чтобы в случае неизбежной нужды назначил он вам место к выезду и оказал зависящее от него пособие. Почему и имеете вы, в потребном случае, сделать прямо к нему, для выезда вашего с казенным имуществом, донесение и принять по распоряжению его приказание; замечаю только вам сие, что некоторых из артистов не нужно отправлять и они могут с частью прочих жителей остаться в Москве».

2 сентября Наполеон занял Москву и труппе пришлось покидать Москву, когда в предместьях ее уже хозяйничали французы. Уже в дороге, из г. Владимира, 7 сентября, Майков отвечает рапортом главному директору: «в ночь на 31 число минувшего августа, получа с эстафетом предписание о следовании казне, школе, артистам и прочему имуществу императорского Московского театра, обще со мною, по направлению главнокомандующего графа Растопчина в то место, которое он найдет безопасным, я утром рано бросился к нему, прося о снабжении для под'ема 150 подвод; в даче их было мне отказано, с извещением о том только, что никуда нельзя лучше поместиться мне со всем театром, как в губернский город Владимир. Возвратясь от него в контору и предприняв все нужные распоряжения, какие успеть мог во время приближения неприятеля к стенам столицы, прискакал опять к нему без памяти и со всем уже усилием требовал спасти казенный интерес, школу и тех людей, которые для дирекции необходимы. Но и тут едва успел получить девятнадцать подвод. Находясь в такой крайности и ужаснейшей тревоге, при последних, так сказать средствах, и не иначе, как бог сам пособил схватить мне денежную сумму, книгу общего прихода и расхода, некоторую часть конторских бумаг, богатые вещи гардероба, и поелику и всего этого нельзя было увезти на отпущенных мне крестьянских телегах, нанял я к оным вдобавок

11 подвод, с прибавлением собственных моих лошадей. Но вслед за сим отправились сами по себе несколько человек актеров и актрис, коим (равно музыкантам и разного звания служащим при театре людям) принужден был дать билеты, дабы изыскивали свои способы спасаться; и из числа их, одни догнали обоз на дороге, другие следуют пешком, как знаю, в небольшой за нами отдаленности, и, наконец, думаю, что по времени достигнут до меня все. Как же предположено было, что армия наша будет всеми силами защищать Москву, то, с прочими оставшимися делами и вещами, запечатав комнаты, препоручил я через данный ордер беречь театр унтер-офицеру Мельникову, с находящеюся при нем инвалидною командою, до той минуты, покуда будет возможно. Вчера вечером с грузовым караваном моим прибыл я во Владимир. Здесь также беспокойство жителей и много выезжающих в разные стороны, а более в город Нижний (где, как есть известия, возросла неимоверная дороговизна, и что не токмо нет квартир и нет места в окружных селениях, великое число приехавших остановились и живут в поле). Я не решился туда следовать и предприемлю отправление мое завтра в город Кострому; при малейшей же опасности потянусь в Вологду, где, по всем соображениям и советам, пребывание будет совершенно обеспечено».

Далее Майков просит распоряжения министра финансов «дать предписание о выдаче следующей театру на сентябрьскую треть суммы Костромской казенной палате».

«Обоз артистов (Опочинин «Русский Театр, его начало и развитие») медленно тянулся из Москвы: лошади, изнуренные голодом, едва передвигали ноги, кроме того, проходившие по одной дороге войска, обозы, экипажи нередко заграждали театральному поезду дорогу, вследствие чего последний стоял иногда по часу и более. 2 сентября, в то время, как Наполеон вступил уже в Москву, в седьмом часу вечера, обоз артистов был в расстоянии не более двадцати пяти верст от столицы, именно в Новой Деревне, над Москвой было видно сильное зарево, носились слухи, что первою жертвою московского пожара был Арбатский театр. Из Новой Деревни московские артисты отправились по владимирскому тракту в город Богородск. Несмотря на то, что у театрального обоза была подорожная по казенной надобности, путешествие актеров замедлилось по недостатку подвод, так что путь до города Владимира потребовал

несколько дней». Владимир «был наполнен войсками, пленными французами, комиссариатскими чиновниками с разными казенными вещами и провиантом, и в городе не нашлось ни одного уголка, который не был бы занят казенным постоем. Губернатор должен был отказать театральному начальству в казенных квартирах, а актеры принуждены были отправиться в город Суздаль, где и пробыли более полсуток, за неимением лошадей».

«Из Суздали театральный обоз прибыл в село Иваново, в котором он стоял трое суток, дожидаясь из С.-Петербурга от главного театрального начальства, предписания с назначением постоянного места жительства актерам. Из села Иванова актеры переехали в город Нерехту, а затем и в Кострому». Костромской губернатор тоже отказал актерам в приюте, ибо «все дома заняты военным постоем, и сверх того проходящие через город большие партии рекрут имеют дневки на обывательских квартирах, вследствие чего многие костромские жители, за недостатком квартир, проживают в деревнях». Единственный выход, который губернатор предложил беженцам, был поместиться пока в заштатном городе Плессе. Через три месяца по уходе войск из города губернатор обещал разместить актеров в Костроме. После двухдневной стоянки в Костроме на постоялых дворах и по трактирам, живой и мертвый инвентарь театра был погружен на большую барку и двинулся бичевою по Волге. «От большой тяжести барка возвышалась над поверхностью воды не больше как на 4 вершка. Утром, около 10 часов, судно отчалило от берега, погода была тихая, только в сумерки, часу в 5-м поднялся довольно сильный ветер, так что на реке показались сильные волны и барку начало покачивать. Хотя она шла подле берега бичевой и не было большой опасности, но женщины и воспитанницы театрального училища были в большом страхе, при этом, как нарочно, лопнула бичева, которой тянули барку, и ее сильно качнуло, поднялась страшная суматоха: некоторым женщинам от испуга представилось, что барка разбилась о камни, что они тонут, некоторые из них даже хотели броситься в воду и плыть до берега, и только с большим трудом могли успокоить их тем, что барке оставалось немного доплыть до берега. По счастью, в недалеком расстоянии от этого места находилась деревня, где злополучные артисты могли остановиться и отдохнуть. На следующее утро, когда погода стихла, актеры отправились на той же

барке далее, и, наконец, 28 сентября, приплыли в город Плесс. Для театральной конторы, гардероба и библиотеки в городе был отведен двухэтажный деревянный дом на берегу Волги, а театральное училище поместили в трех мещанских домах, стоявших на горе, в одном жили мальчики, а в другом — девицы, третий дом был нанят для классов воспитанников, при этом, чтобы сделать залу для танцев несколько просторнее в доме сняли перегородки. Спустя неделю по приезде театрального обоза в Плесс, у воспитанников театрального училища начались занятия. Приходский священник учил закону божью, Шмелев — русской словесности, Соколов — пению, Дорвлянский рисованию, А. П. Глушковский — танцам, преподаватель театрального училища Фрыгин приготовлял пьесы для домашнего театра костромского губернатора.

Наконец, в феврале месяце к театральному начальству пришла бумага от костромского губернатора с уведомлением, что войска выступили из Костромы и что он получил предписание от министра внутренних дел о помещении театральной дирекции в губернском городе. Тогда все артисты и чиновники театральной конторы отправились в санях в Кострому. Там в то время был хороший деревянный театр, была даже довольно порядочная труппа актеров, из которых лучшими были: В. М. Лазов, Борисоглебский, Бажанов и Львова-Синецкая, которая уже в то время много обещала. На этом театре давались оперы, трагедии и комедии, балета не было. Оркестр был очень хорош, он принадлежал помещику Карцеву. Содержателем костромского и ярославского театров был тогда А. К. Глебов. Во время пребывания московских артистов в Костроме у местного губернатора давались часто спектакли на домашнем театре, в этих спектаклях участвовали некоторые артисты и воспитанники московского театра, так что Кострома некоторое время пользовалась как бы составом столичной сцены».

Та часть, которая отправилась с театральным обозом, были еще «счастливцы». Несмотря на все бедствия, они не испытали того, что выпало на долю актеров и актрис, так или иначе, по тем или другим причинам не приставших к обозу. В «Капище моего сердца» *) И. Долгорукого находим описание мытарств,

---

*) Напечатано в «Чтениях общества истории и древностей российских» за сентябрь 1863 г.

выпавших на долю Мочалова (отца) и певицы Насовой. «Мы в то время — рассказывает Долгорукий,— укрывались в Никольском, нашей подмосковной, по Стромынской дороге. Туда набежало к нам два семейства актеров: Мочалов, трагик, с своей матерью, сыном и дочерью, перед тем только выпущенной из института, и Насова, оперная певица с матерью. Матушка кое-как разместить их изволила в маленьком своем доме, совсем неспособном дать убежище кому-нибудь, кроме самой хозяйки, но тогдашнее время таково было, что налагало обязанность не только крышу, но и все разделить с ближними. И так они у нас укрылись до тех самых пор, как мы сами, усмотря опасность хорониться так близко от Москвы, принуждены были оставить свое сельцо, ибо партизаны неприятельские уже начинали грабить около нас, тогда мы снабдили г.г. актеров подводами и доставили им возможность дотащиться до Ярославля, куда из Москвы выехали их начальники. При всем сокрушении сердца, в котором всякий из нас находился, чему поверить не трудно, были минуты, в которые нельзя было не расхохотаться, например, когда я увидел, что Насова натягивала дугу у телеги и сама в нее впрягала лошадь, Насова, которую я помню на театре, дающею оперу в свой бенефис, которой, кроме 4000 сбору в один вечер, летели еще из партера на сцену кошельки с особенными подарками признательности, видеть ее же около лагуна с дегтем и клячи было вместе и жалко и смешно. Не меньше был забавен и Мочалов, когда он вдруг прибежал к матери моей и трагически вопиял против невежества нашего века, так что матушка приняла его за сумасшедшего, а сцене этой подал поступок действительно самой низкой со стороны начальника Лосинного завода. Мочалов, видя, что мы сами очень утеснены его семейством, желал нанять квартиру в соседстве, и ходил осмотреть одну светелку на заводе, с которым мы жили в версте расстояния. Там, узнавши, что он актер, запретили давать ему квартиру, дабы бог не покарал всего завода за прием актера в свои ограды».

Трагически окончил и Плавильщиков, который утверждал, что «Москва ловушка», и что Наполеона мы «шапками закидаем». «Больной муж мой, — жалуется жена Плавильщикова в письме к Нарышкину,—и ног своих влачить не могший, малолетние дети, из коих старшему едва три года минуло, и я, пробираясь между бесчисленными жертвами неистовств неприятельских, с крайним

трудом и изнеможением могли спасти физическое бытие свое, и сокрыться в несколько безопасном месте. Освободясь от первого страха сего, муж мой, по крайней чувствительности души своей, принужден был обратить взгляд свой на настоящее наше положение. Дом в глазах наших разграблен и сожжен и все оставшееся имущество наше состояло в том, в чем мы уйти могли. Самые малейшие требования малолетних, по нежности возраста их необходимые, удовлетворить мы были не в состоянии, стенания их и нужды общие ввергли вновь мужа моего в жесточайшую болезнь и он пал от ударов злоключения, окончив горестную жизнь свою 18-го сего месяца в сельце Ханееве, Бежецкого уезда (на 53 году жизни), погребен он там же».

КРЕПОСТНОЙ УСАДЕБНЫЙ И ГОРОДСКОЙ ТЕАТР.

XII

Поскольку при дворе увлеченье театром занимало весьма крупное место, постольку и в маленьких «двориках» — дворянских усадьбах в подражанье большому «двору» заводились собственные театры. Загородные дворцы Апраксина, Потемкина, Юсупова, Шереметева и прочей усадебной знати с их «увеселительными домами», оранжереями, версальскими парками, водоемами и другими «затеями» являлись, — по словам Чарторижского, — «точным отражением двора», которое «можно сравнить с преддверием обширного храма, где все присутствующие устремляют свое исключительное внимание на божество, сидящее на престоле, которому приносят жертвы и воскуривают фимиам». Все дворянство охвачено «бешеной страстью наслаждаться». За «знатными» тянется и провинциальное дворянство, начинающее воздвигать в своих поместьях «храмы Мельпомены».

«Знатный помещик, — это грансеньер *), копирующий в своем поместье «славную Версалию». У помещика все свое — свой театр, свои музыканты, свои живописцы, свои астрономы, свои композиторы и даже свои «богословы». Шуты и дураки, арапы и арапки — также неизбежная принадлежность маленького удельного владельца «божьей милостью». Ведь при царском дворе едят на посуде, украшенной драгоценными камнями (Гаррис о Екатерине), там имеются «чернокожие африканские невольники»... И каждый стремится перещеголять другого баснословной расточительностью. У гр. Шереметева в Кускове свой гусарский эскадрон из 12 человек с коман-

*) С. П. Мельгунов — «Дворянин и раб на рубеже XIX века».

диром. В числе «верноподанных» имеются свои гофмаршалы, камер-юнкеры, фрейлины, навербованные из крепостной прислуги. Придворный штат князя Голицына взамен ордена носит на груди портрет князя. У каждого из грансеньеров свои причуды: если граф Каменский—«покровитель муз» и славится своим крепостным театром, если кусковский театр Шереметевых соперничает с дворцовым, то у графа Орлова подают спаржу величиною с дубину, у Всеволожского в манеже происходят целые турниры с настоящими рыцарями в латах. Лев Нарышкин известен своими маскарадами. В честь окончания турецкой войны Нарышкин устраивает торжество, где представлена вся турецкая война, здесь воздвигнуты раздвигающиеся горы, храмы и т. п. Не уступают придворным торжествам празднества князя Потемкина, представляющие «чудо роскоши»,—смесь азиатской пышности с европейским изяществом: тут пирамиды, оправленные в золото, и золоченые слоны с бахромой из драгоценных камней, здесь 3000 приглашенных гостей и одного воска для освещения сжигается 28 апреля 1791 года на 70.000 рублей. В крепостном театре Юсупова танцовщицы являются перед зрителями в природном виде. Другой помещик знаменит «островом любви». У графа Скавронского, мнящего себя «великим композитором», прислуга говорит речитативом. К генералу Измайлову с'ежаются сотни гостей, к услугам которых многочисленные крестьянские девушки, и т. д.».

Крепостное актерство расценивалось, как вещь. Перепродавалось, обменивалось, приносилось в дар, перенося все ужасы рабства, весь садизм, все надругательство над человеком. Ценился такой крепостной «человек» вообще весьма дешево. В то время, как за щенка платят 3000 руб. — крестьянскую девушку продают за два с полтиной, а ребенка даже за гривенник. Расценок крепостного «специалиста» был, правда, дороже. Музыкант ценился в 800 и более рублей. Граф Каменский отдает в обмен за двух актеров целую деревню в 250 душ. Фельдмаршал Разумовский продал свой оркестр Потемкину по 800 руб. за душу. Выкуп Щепкина обошелся в 8000 рублей.

В «Московских Ведомостях» за 1797 г. печатаются такие об'явления: «продается 3 лошади, 2 жеребца гнедопегих по 4 года, да один мерин темнобуланый, 3 лет, аглинской породы. В оном же доме продается музыкант, который играет на фаготе и начинает



Помещик с гаремом крепостных актрис

петь баса, очень хорошо выучен читать и писать, 15 лет», или — «продается горничная девушка, 16 лет, имеющая хороший голос, поет очень искусно и потому чрез сие уведомляются любители театров, что оная девушка может искусно играть театральные роли, а потом убирать господ и для стола приготовлять хорошие кушанья». В 1805 году орловская помещица Черткова об'являет «о продаже 44 крепостных музыкантов с «мелочью», а всего 98 человек, в том числе старики, дети, музыкальные инструменты, пьесы и прочие принадлежности». В прилагаемой «описи» особо отмечалась «отменная, зело способная на всякие антраша дансерка, поведения крайне похвального и, окромя всего того, лица весьма приятного». Тут же оговаривается, что «коли у сих крепостных людей приплод какой окажется», Черткова не имеет права «удерживать приплод сей у себя, в свою пользу, а также и доплаты за него ничего не полагается».

О «бытовом явлении» — распродаже крепостных Амуров и Зефиров говорит словами Чацкого Грибоедов в «Горе от ума»:

На крепостной балет согнал на многих фурах
От матерей, отцов отторженных детей.
Сам погружен умом в зефирах и амурах,
Заставил всю Москву дивиться их красе;
Но должников не согласил к отсрочке:
Амуры и Зефиры все
Распроданы по одиночке.

Картины «барского гнева» по отношению к крепостным достаточно описаны. Не избегали их «в общем порядке» и крепостные актеры.

Знаменитый Аракчеев, писавший в 1812 году новгородскому губернатору Сумарокову, что он любит своих «добрых» крестьян «как детей» заставлял свой крепостной хор во время порки розгами «этих детей» петь «со святыми упокой, господи!» Своего крепостного архитектора профессора Академии Семенова Аракчеев за малейшую «провинность» сечет самым жестоким образом. Домоправительница и любовница этого Аракчеева Настасья Минкина клеймила каленым железом лица красивых крепостных девушек и вырывала у них мясо кусками, чтобы они не могли прельстить падкого на женское тело Аракчеева. Когда крепостные зарезали Минкину, архимандрит Фотий поспешил причислить «убиенную» к «сонму великомучениц». Жена графа Салтыкова продержала три года крепостного парикмахера в клетке, чтобы он не проговорился, что она носит парик.

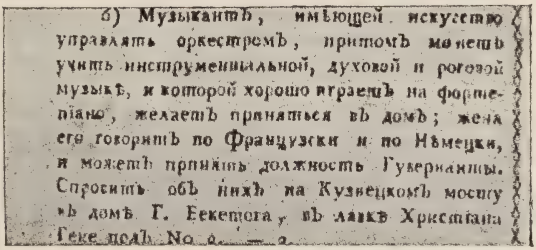
«Человеческое чувство, — говорит Семевский *), — которое могло бы развитьси под влиянием изучения сценического искусства, сплошь и рядом попиралось самым безжалостным образом, и актрисы должны были по воле барина расточать свои ласки, а не то составлять его гарем». Писатель Григорий Мачтет в своей повести «И один в поле воин» рассказывает, как «паны» в Западном Крае заставляли крепостных девушек раздеваться донага и изображать «живых статуй»: — «они сначала, понятно, упрямились и ревели, но угрозы быть высеченными скоро заставили их утереть слезы и принять соответственные позы». В книге «La Russie et l'esclavage» автор ее de-Passenans, француз, живший в России в конце XVIII века, рассказывает о помещике Б. (фамилия не названа), которого во всех его путешествиях из одного его имения в другое

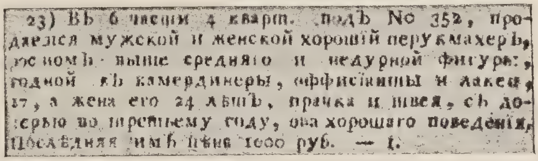
---

*) В. И. Семевский — «Крестьяне в царствование императрицы Екатерины II».

сопровождало несколько кибиток с крепостными актрисами и танцовщицами. На каждой стоянке раскидывался шатер, в котором «барин» пировал со своими актрисами. Этот же автор описывает, как помещик Б., будучи однажды не доволен игрой актрисы, изображавшей Дидону, вскочил на сцену и отвесил несчастной громкую пощечину, крикнув ей, чтобы она за «продолжением» после спектакля отправлялась на конюшню.

Н. С. Лесков в «Тупейном художнике» (тупейный художник—парикмахер-гример) со слов няни, бывшей крепостной актрисы графа Каменского, рассказывает: «когда графу приходилась по вкусу та или другая из его крепостных актрис, он дарил ей «камариновые серьги», подарок лестный и противный; это был первый знак особенной чести быть возведенною на краткий миг в одалиски владыки; за этим вскоре, а иногда и сейчас же отдавалось приказание убрать обреченную девушку после театра «в невинном виде святой Цецилией», и во всем белом, в венке и с лилией в руках символизованную innocence доставляли на графскую половину».


6) Музыкантъ, имѣющей искусство управлять оркестромъ, притомъ можетъ учить инструментальной, духовой и роговой музыкѣ, и которой хорошо играетъ на фортепiано, желаетъ принаться въ домъ; жена его говоритъ по Французски и по Нѣмецки, и можетъ принять должность Гувернанты. Спросить объ нихъ на Кузнецкомъ мосту въ домѣ Г. Бекетова, въ лавкѣ Христiана Геке подъ No 2. — 2.


23) Въ 6 части 4 кварт. подъ No 352, продается мужской и женской хорошiй перукмахеръ, ростомъ выше средняго и недурной фигуры, годной въ камердинеры, оффисiанты и лакеи, 37, а жена его 24 лѣтъ, прачка и швея, съ дочерью по третьему году, она хорошаго поведенiя, послѣдняя имъ цѣна 1000 руб. — 1.

Об'явления из «Московских Ведомостей» 1797 года

«Саша и Даша»,—рассказывает Шаликов,—«которые утром пели в церкви обедню и расплачивались за каждую ошибку в диезе или бемоле, вечером «должны были играть в домашнем театре на сцене и разыгрывать каких-нибудь княгинь и графинь. В антракте барин входил за кулисы и говорил: «Ты, Саша, не совсем ловко выдержала роль; графиня NN должна была держать себя с большим достоинством». И 15—20 минут антракта Саше доставались дорого: кучер порол ее с полным своим достоинством. Затем опять та же Саша должна была или держать себя с полным достоинством графини или играть в водевиле и отплясывать в балете».

Так жил русский крепостной актер.

Конечно, не всегда и далеко не все на крепостной сцене были актерами. Нельзя не вспомнить хотя бы встречу и разговор И. С. Тургенева с рыболовом Кузьмой («Льгов»):

— Твое настоящее имя Кузьма?

— Кузьма.

— И ты все время был кофишенком?

— Нет, не все время: а был и ахтером.

— Неужели?

— Как же, был... на кеятре играл. Барыня наша кеатр у себя завела...

— Какие же ты роли занимал?

— Чего изволите-с?

— Что ты делал на театре?

— А вы не знаете? Вот, меня возьмут и нарядят; я так и хожу наряженный, или стою, или сижу, как там придется. Говорят: вот что говори, — я и говорю. Раз слепого представлял... Под каждую веку мне по горошине положили... Как же.

— А потом чем был?

— А потом опять в повара поступил.

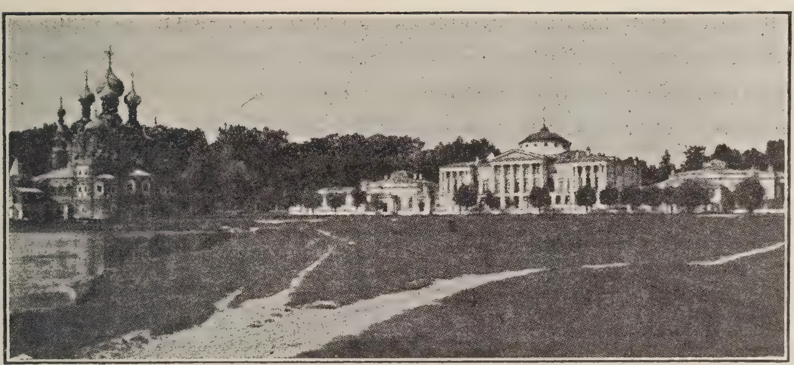
— А за что ж тебя в повара разжаловали?

— А брат у меня сбежал.

Пыляев*), со слов бывшего дворового совсем в духе такого «кеятра», рассказывает про «спектакли» в усадебном театре князя Грузинского в Симбирской губернии:

«Когда занавес поднимется, выйдет сбоку красавица Дуняша — ткача дочь, волосы наверх подобраны, напудрена, цветами изукрашена, на щеках мушки налеплены, сама в помпадуре на фижмах, в руке посох пастушечий с алыми и голубыми лентами. Станет князя виршами поздравлять, и когда Дуняша отчитает, Параша подойдет, псаря дочь. Эта пастушком наряжена, в пудре, в штанах и в камзоле. И станет Параша с Дунькой виршами про любовь да про овечек разговаривать, сядут рядком и обнимутся. Недели по четыре девок, бывало, тем виршам с голосу Семен Титыч, сочинитель, учил, — были неграмотны. Долго, бывало, маются, сердечные, да как раз пяток их для понятия выдерут, выучат твердо... Андрюшу поваренка сверху на веревках спустят, бога Феба он

*) М. И. Пыляев — «Старое житье».



Наружный вид крепостного театра Шереметевых в Останкине под Москвой конца XVIII века (слева церковь средины XVII века)

представляет, в алом кафтане, в голубых штанах, с золотыми блестками. В руке доска прорезная, золотой бумагой оклеена, прозываемая лирой, вокруг головы у Андрюшки золоченые проволоки натыканы, вроде сияния. С Андрюшкой девять девок на веревках, бывало, спустят; напудрены все, в белых робронах; у каждой в руках нужная вещь — у одной скрипка, у другой святочная харя, у третьей зрительная труба»...

Несмотря на весь ужас своего быта, несмотря на то, что сплошь и рядом конюшня и плеть были продолжением крепостной сцены, несмотря на то, что пьянство и самоубийство были не редким финалом «драмы жизни» художника-раба, крепостной театр дал, наряду с тургеневским Кузьмой, и знаменитых актеров Семенову, Асенкову, Щепкина и др., и сам по себе сыграл важную роль в истории развития русского театра и сценического мастерства.

На первом месте среди усадебных крепостных театров должны быть поставлены подмосковные театры графа Шереметева в Кускове и Останкине. «Само имение Кусково,—говорит Бессонов*),— было совершенно изумительно по богатству. Дворец был построен по плану архитектора Валли. В одной из его комнат стены были из цельных венецианских зеркал, в другой — обделаны малахитом, в третьей — обиты драгоценными гобеленами, в четвертой — художественно разрисованы не только стены, но и потолки; всюду

*) П. Бессонов—«Прасковья Ивановна Шереметева, ее народные песни и родное ее Кусково».

античные бронзы, статуи, фарфор, яшмовые вазы, большая картинная галлерея с картинами Рафаэля, Ван-Дейка, Доминикино, Корреджио, Веронезе, Рембрандта, Гвидо-Рени... Роща, озеро, искусственная река, мосты с раззолоченными перилами; «зверинец», до трех верст в окружности, где содержались медведи, лоси, лисицы, стада оленей; оранжереи, теплицы и грунтовые сараи; пруды, наполненные дорогими рыбами; беседки, фонтаны, гроты, прелестные особняки, разбросанные в зелени и построенные в различных стилях: «эрмитаж» в мавританском стиле, «голландский дом», «итальянский дом», «храм молчания», «убежище философов», «беседка Трефиль», «фолософский домик»...

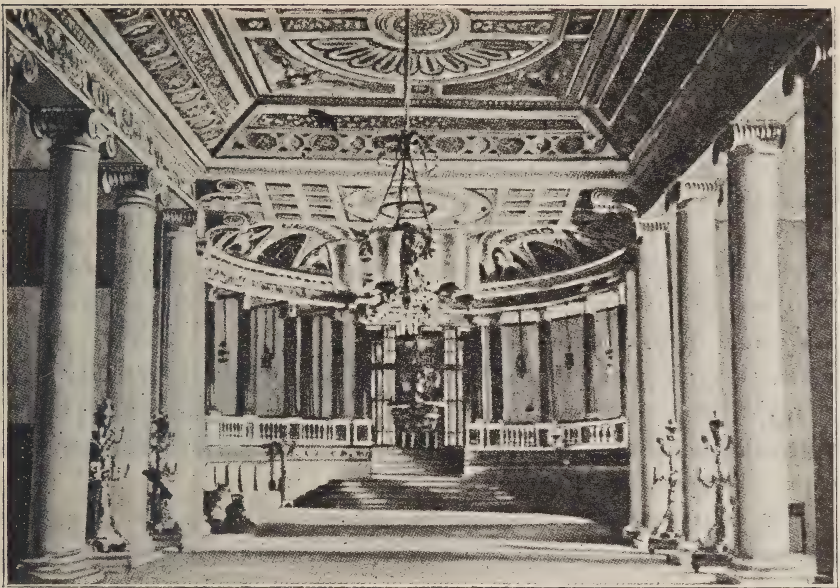
Кусковский театр, где спектакли давались два раза в неделю, стал даже настолько опасным конкурентом московскому публичному театру, привилегию на который имел Медокс, что заставил его обратиться к властям с жалобой на то, что граф Шереметев отбивает у него зрителей (в Кусковском театре спектакли давались бесплатно). Феодалом-царьком сидел в своей вотчине Шереметев. В рапортах по Кускову и другим своим имениям он титуловался не иначе, как «его сиятельство граф-государь». При входе в Кусково стоял столб с надписью, приглашавшей всех желающих повеселиться. Число таких веселящихся достигало особенно в праздники огромной цифры.

«В назначенные дни»,—читаем у Шамурина*)—разряженная толпа москвичей, шурша шелком, заполняла Кусковский парк. Говорят, что цепь выездов растягивалась до самой Москвы. В парке гостей поражали невиданные звери, «менажереи», и выписанные из-за границы растения оранжереи. По пруду раз'езжали разукрашенные лодки и возили гостей. Распевал русские песни спрятанный за деревьями хор. Играла роговая музыка—талантливое изобретение С. К. Нарышкина**). Оркестр набирался из крепостных и, чтобы избежать долгой муыкальной выучки, каждому музыканту

---

*) Юрий Шамурин—«Подмосковные».

**) Это не точно. Роговую музыку, вернее роговые оркестры, изобрел чех валторнист Иоанн Антон Мореш. Нарышкин пригласил его для улучшения охотничьих рожков. Морешу и пришла в голову мысль собрать крестьян и вручить каждому из них по лесному рожку, имеющему всего один тон. При этом рожки были так подобраны, что «хор рожечников» мог исполнять довольно сложные музыкальные пьесы. Конечно, роговая



Крепостной театр Шереметевых в Останкине под Москвой. Пространство между колонн—сцена, в глубине—зрительный зал

поручалось выдувать одну какую-нибудь ноту. Таким образом число участников оркестра должно было равняться числу нужных тонов. Секрет музыкального успеха заключался в строгом соблюдении очереди. Изобретателя роговой музыки восхищенный Ломоносов приветствовал в 1753 году стихами:

Что было грубости в охотничьих трубах,—
Нарышкин умягчил при наших берегах;
Чего и дикие животны убегали,
В том слухи нежные приятности сыскали.

Но самое замечательное в Кускове был театр. Начат он постройкой в 1784 году, закончен в 1787. Размерами, роскошью и благоустройством он не уступал придворным театрам. Кроме

музыка была возможна только при крепостном режиме, когда к каждой ноте можно было прикрепить отдельного исполнителя (были роговые оркестры до 300 человек) и когда временем не стеснялись. «Этот род музыки, — пишет Де-Пасенан, — может исполняться только рабами, потому что только рабов можно приучить издавать всего один звук». В 1755 году у графа Разумовского была исполнена даже опера Раупаха «Альцеста»— Э. Б.

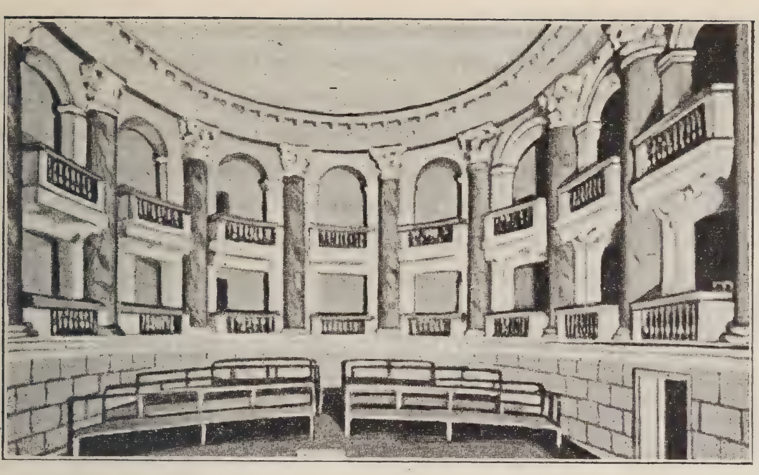
партера в нем было три яруса лож. Размерами кусковский театр напоминал теперешний Московский Малый. О масштабах дела говорит хотя бы опись инвентаря, из которой видно, что в театре было восемь занавесей, сто девяносто четыре декорации, пятьдесят две кулисы и шестьдесят восемь мелких декоративных аксессуаров, семнадцать сундуков гардероба, обуви и бутафории семьдесят шесть сундуков и т. д. Для некоторых постановок костюмы и декорации выписывались из Франции. Летом спектакли переносились в так называемый «воздушный театр» под открытым небом. Был еще в Кускове и третий театр, маленький, в так называемом «Турецком киоске». В постройке большого Кусковского театра по плану архитектора Валли принимал участие знаменитый декоратор Гонзаго и целый ряд крепостных художников и мастеров, во главе которых стоял архитектор Миронов.

За исключением небольшого числа иностранцев и руководителей-педагогов, весь штат и труппу составляли крепостные в количестве до 230 человек. Во главе музыкальной части стояли иностранцы скрипач Файер и виолончелист Фациль или Фациус. Из «своих» музыкантов выделялись Дмитрий Трехвалов, Алексей Скворцов, Осип Долгоногов и Василий Зайцев. Певчие, составлявшие знаменитую шереметевскую капеллу, были почти все из украинцев. Во главе этой капеллы одно время стоял известный композитор и дирижер Сарти. Насколько в Кускове была развита музыкальная часть, можно судить хотя бы по тому, что в 1810 году из Кускова в Москву было отправлено 3 сундука с нотами «113 папок с симфониями, увертюрами, сонатами, дуэтами, концертами и трио, коих числом 913 партий». В труппе были певицы, дансерки (танцовщицы) и комедиантки (актрисы). Певиц было шесть с двумя «передовыми», Марией Черкесовой и Ариной Колмаковой во главе. Из крепостных актеров выделялись Петр Петров и Чуханов. В числе педагогов «с воли» числились в Кускове — Дмитревский, Шушерин и Сандунов.

Певицам и актрисам отдавалось по рангу предпочтенье. Им отпускалось ежедневно по французскому белому хлебу и караси «из графских прудов». Можно бы «с первого раза подумать*), не

---

*) П. Бессонов — «Прасковья Ивановна графиня Шереметева, ее народные песни и родное ее Кусково»,



Крепостной театр Юсуповых в Архангельском под Москвою

считалось ли это принадлежностью и лучшим питанием жрецов сценического исскуства». Гораздо хуже было положение «дансерок».

Среди сказочной роскоши Кускова эти несчастные жили в сыром и холодном помещении, которое отапливалось с разрешения графской администрации только в случае болезни той или другой танцовщицы. А сколько приходилось работать этим холодным и полуголодным «дансеркам», — чтобы приобрести не только славу лучшего крепостного балета, но и успешно выдерживать художественную конкуренцию с придворным балетом. В 1790 году Шереметев сумел добиться постановки в своем театре балета «Инесса де-Кастро» даже раньше, чем этот балет был исполнен в петербургском Эрмитажном театре, при чем ставил балет в Кускове сам автор его Канциани. В шереметевском театре в качестве танцмейстеров работал и «сам» Глушковский и Соломони из московского балета.

В репертуар кусковского театра входили драма, опера и балет. Правда, такой строгой раздельности, как сейчас, между этими жанрами не существовало. И если «передовая» (prima donna) в опере была певица, то в остальных оперных ролях выступали и пели драматические «комедианты».

Французский посол граф Сегюр, описывая торжества по случаю посещения в 1787 году императрицей Екатериной усадьбы «Кусково», рассказывает о постановке оперы «Самнитские браки». «На

прекрасном театре представляли большую оперу; не зная русского языка, я мог только судить о музыке и балете; первая изумила меня приятной гармонией, последний изящным—богатством одежд, красотою, искусством танцовщиц и легкостью мужчин. Более всего казалось мне непостижимым, что стихотворец и музыкант, написавшие оперу, архитектор, построивший театр, живописец, украсивший оный, актеры и актрисы, танцоры и танцовщицы в балете, музыканты, составлявшие оркестр, все принадлежали графу Шереметеву».

Большую роль в развитии кусковского театра сыграл роман сына «его сиятельства графа-государя» Шереметева с дочерью крепостного кусковского кузнеца Парашей Горбуновой. Обладательница очень хорошего голоса и чрезвычайно красивая Параша Горбунова была взята в театр, где выступала в хоре, не отрываясь и от крестьянских работ. В театре на нее обратил внимание «молодой граф». Парашу стали обучать «по-русски и на других языках», а также театральному искусству и пению. Одаренная сама по себе и осыпанная «графскими милостями», она вскоре заняла центральное место в кусковском театре и является причиной того, что ставший было уже глохнуть при старике Шереметеве кусковский театр вновь оживает и еще пышнее расцветает при его сыне. На сцене Параша Горбунова выступала под псевдонимом Жемчугова, а в 1798 году отпущена на волю и получила фамилию Ковалева.

Необычайная судьба принесла «барыне-крестьянке» гораздо больше горя, чем улыбок счастья. Дворянские «традиции» заставляли графа долго скрывать эту связь. Шереметев поместил Парашу почти затворницей в отдельный домик, из которого она знала дорогу только в театр. С другой стороны двусмысленность положения графской фаворитки вызывала совершенно определенное и неприязненное отношение к ней крестьянской среды. После долгих колебаний и ряда мучительных для Параши Ковалевой лет «граф-государь», испросив предварительно «аппробацию и благословение» московского митрополита Платона, вступил с нею в брак. Кусковский театр был заколочен. Оставаться в Кускове для Параши, хоть и усыпанной бриллиантами, было уж не в моготу и самому Шереметеву это было удобнее, так как он всячески старался распространить легенду о происхождении Параши яко-бы от именитого польского рода Ковалевских. В Кускове же было слишком



Хор роговой музыки. Старинная гравюра

много живых свидетелей ее истинного происхождения. Вся труппа, мастерские и штат Кусковского театра переводятся в другую подмосковную усадьбу Шереметевых — Останкино.

Останкинские торжества своим великолепием и сам Останкинский дворец своей роскошью превосходили еще Кусково. Англичанин, посетивший одно из таких торжеств, дававшееся по случаю коронации Александра I, пишет, что «по фантастичности своей оно напоминало одну из арабских ночей, в отношении блеска оно превзошло все, что только могло дать самое богатое воображение человека». Но и после переезда в Останкино Шереметев не может решиться открыто перед «светом» назвать крепостную Парашу своей женой и продолжает держать брак втайне. В 1803 году в Петербурге Параша родила сына, который должен был теперь стать наследником шереметевских богатств и продолжателем «рода». Но рожденье сына окутывалось такой тайной и поведение графа-мужа было настолько странным и загадочным, что держали несчастную мать все время в страхе, что ее разлучат с сыном. Чрез несколько дней их разлучила смерть, — 21 февраля 1803 года Параша Жемчугова-Шереметева умерла. Дворянская знать и после смерти бедной Параши показала свои «классовые» зубы. На похороны крестьянки Ковалевой, хоть и рукоположенной самим митрополитом московским в жены графа Шереметева, никто не явился.

История Параши Горбуновой послужила темой для известной песни «Вечор поздно из лесочка я коров домой гнала». Автор этой песни неизвестен. Некоторые исследователи приписывают ее авторство даже самой Параше.

Останкинский театр (и весь останкинский дворец) сохранился очень хорошо и превращен сейчас в широко доступный музей. Осматривая безумную роскошь Останкина, созданную руками безмолвных рабов, вспоминая при осмотре театра-дворца участь голодных «дансерок» или получающих «графской милостью» по французской булке в день «комедианток», сопоставляя развешанные по стенам портреты Параши Жемчуговой с неприкрашенной историей ее страданий и представляя себе владельца всего этого «графа-государя» Шереметева, по словам Никитенко «жалкого безумца, который считался властителем многих тысяч душ»,— поневоле вспоминаешь бывшие так долго запретными стихи Пушкина:

> Здесь тягостный ярем до гроба все влекут,
> Надежд и склонностей в душе питать не смея,
> Здесь девы юные цветут
> Для прихоти развратного злодея.

Из подмосковных крепостных усадебных театров надо еще отметить театр князя Юсупова в селе Архангельском. Здание театра Юсупова было выстроено по проекту Гонзаго. Им же написано очень много декораций для этого театра. А. Милюков в своих воспоминаниях описывает один из спектаклей юсуповского театра, куда он попал с сыном главного управляющего Юсупова *):

«Меня поразила»,— рассказывает он,— «невиданная еще картина. Чем-то сказочным показалась мне эта обширная зала, освещенная люстрой и множеством кенкетов, окаймленная тройным поясом лож, уставленная рядами кресел и замкнутая каким-то ландшафтом, в котором я еще не подозревал занавеса. В среднем поясе, прямо против этой живописной стены, выделялась большая ложа, драпированная зеленым бархатом, над которой возвышался щит с княжеским гербом. Скоро ложи наполнились роскошно одетыми женщинами, а ряды кресел исчезли под сплошной массою мундиров и фраков. Княжеская ложа была еще пуста. В зале носился глухой, сдержанный гул. Но вдруг все замолкло; мужчины встали и обратились к зеленой ложе: в ней показался князь. Это был

---

*) А. Милюков «Доброе старое время», 1872 г



П. Жемчугова-Шереметева.
(Работы неизвестного крепостного художника)

невысокий седой старик, во фраке, со звездою. С ним вошло несколько мужчин и дам, из которых одна, как мне сказали, была танцовщица, управляющая княжеским балетом. Только что князь сел со своими гостями, загремел оркестр, и вскоре поднялся занавес. Давали балет «Зефир и Флора». Я в первый раз увидел театральную сцену, и на ней, посреди зелени и цветов, толпу порхающих женщин, в каких-то воздушных нарядах. Я не знал еще тогда, что весь персонал труппы — и музыканты в оркестре, и танцоры, и танцовщицы — были крепостные люди князя. Когда упал занавес, артистку позвали в княжескую ложу, где она выслушала что-то от своего властителя и поцеловала ему руку. Мне показалось это странным и неприличным.

— Как ей не стыдно?

— А не поцелует, так, пожалуй, высекут!

— Большую-то и такую хорошенькую?

— Да ведь она крепостная девка.

Это возмутило меня, и стали мне противны и этот великолепный князь, и его великолепный театр».

Насколько разлагающий яд крепостного права пронизывал сверху донизу всю усадебную «культуру» того времени, свидетельствует хотя бы сам владелец Архенгельского Н. Б. Юсупов и его отношение к своему театру. Если позволение подойти «к ручке» еще могло означать барскую любовь, то что могли означать гремевшие по всей Москве оргии в юсуповском театре, когда князь «угощал» своих гостей танцами голых актрис. А меж тем современники считали Юсупова высококультурным человеком. Пушкин посвятил Юсупову длиннейшую оду «К вельможе» и мечтает «как только первая позеленеет липа» приехать к нему в Архангельский дворец, где

> … циркуль зодчего, палитра и резец
> Ученой прихоти твоей повиновались
> И, вдохновенные, в волшебстве состязались.
> . . . .
> Книгохранилище, кумиры и картины
> И стройные сады свидетельствуют мне,
> Что благосклонствуешь ты музам в тишине,
> Что ими в праздности ты дышишь благородной.

«Благородная праздность» и была, надо полагать, источником «галантных похождений», как называла тогдашняя светская Москва «проказы» князя Юсупова. К числу «милых проказ» относились и гнусные издевательства над крепостными актрисами. Они



П. Жемчугова-Шереметева. (Работа худ. Аргунова)

нисколько не мешали тому, чтобы Пушкин, узнав о смерти Юсупова, написал в письме к П. Плетневу: «мой Юсупов умер». Такова была атмосфера крепостного права и особенно атмосфера крепостного театра. Целый ряд менее крупных усадебных театров существовал под Петербургом и Москвой в дворцах Шуваловых, Апраксиных, Закревских, Паниных, Загряжских и др.

За столицами изо всех сил тянулось провинциальное барство. Некоторые дворяне,—читаем в издававшемся Страховым «Сатирическом Вестнике»,—«заслышав издалека о гремящей славе театра, побывав в столице, накопляют долги, проматывают состояние, в замену же всего этого возвращаются в уголок свой с великою

толпою музыкантов и актеров и с великим числом повозок, напичканных декорациями и музыкальными инструментами».

У Шаликова в описании «Путешествия в Малороссию» находим сведения о театре в одной из богатейших на юге усадьб «Буде». «Богатые одежды, прекрасные декорации, превосходный оркестр, все, все»,—пишет Шаликов, — «изумит, обворожит вас. Марченкова, Дроздова, Косаковская, Кадинцов, вы бы были украшением самой блестящей сцены великолепнейшей столицы».

Из провинциальных крепостных театров одним из самых больших был театр «сиятельного самодура» графа Каменского в Орле. Многие полагают, что этого Каменского Герцен вывел в своей повести «Сорока-Воровка» в лице князя Скалинского. Н. С. Лесков в «Тупейном художнике» рассказывает, что он еще ребенком помнил в Орле «огромное серое деревянное здание с фальшивыми окнами, намалеванными сажей и охрой, и огороженное чрезвычайно длинным полуразвалившимся забором. Это и была усадьба графа Каменского, тут же был и театр».

«Театр с домом»,—пишет М. Д. Бутурлин («Русский Архив», 1869 г., № 10)—«где жил граф, и все службы занимали огромный четырехугольник, чуть ли не целый квартал на Соборной площади. Строения были все одноэтажные и деревянные с колоннами с отвалившейся на них штукатуркой, и уж при мне здания все начинали гнить. Внутренняя отделка была еще изрядная, с беньуарами, двумя ярусами лож и с райком, кресла под номерами, передние ряды дороже остальных. В этом театре могла помещаться столь же почти многочисленная публика, как в московском Апраксинском театре».

Здесь, таким образом, есть уже и кассовый момент. Значительное число провинциальных театров ведет свое летоисчисление от крепостных трупп, от крепостных «антреприз».

Несмотря на то, что дело в театре Каменского было поставлено на широкую ногу и спектакли обставлялись для того времени даже роскошно, «но со всем тем»,—сообщает Жиркевич *), — «вся проделка походила на какую-то полоумную затею, а не на настоящий театр». «Так, например, однажды»,—рассказывает Лесков («Тупейный художник»),—«приехал» в театр корпусный командир

---

*) И. С. Жиркевич. «Записки» («Русская Старина», 1875 г.).

барон Корф, начальник дивизии Уваров и другие генералы с некоторыми дамами, Каменский, заметив их насмешки, велел потушить все лампы, кроме одной, начадил маслом всю залу и приостановил представление». В ложе перед графом лежала книга, в которую он заносил все замеченные в спектакле погрешности. Тут же на стене висели плетки. В антрактах он снимал одну из плеток и уходил за кулисы для расправы с «виновным», вопли которого часто достигали зрительного зала. Все актеры жили «на общем столе» и собирались к обеду и расходились по сигналу барабана с волторной. Никто не смел есть сидя, а непременно стоя.

В Пензе,—как сообщает Ф. Вигель в своих «воспоминаниях»,—оказались даже целых три крепостных театра.

Труппа г. Г-ва (Горихвостова) посвящена была игранию опер и исключительно итальянской музыке; особенно славилась в ней какая-то Аринушка. Сия труппа играла даром для увеселения почтенной публики, собиравшейся у Г-ва; я к этому обществу не принадлежал, сих певиц не слыхал и крайне о том жалею; это в каррикатурном роде должно было быть совершенство.

«Г. Г. (Григорий Васильевич Гладков, брат обер-полицеймейстера в обеих столицах) имел пристрастие к театру. Подле дома своего, на городской площади, построил он небольшой, одноэтажный, каменный театр, и в нем все было, как водится, и партер, и ложи, и сцена. На эту сцену он выгонял всю дворню свою от дворецкого до конюха и от горничной до портомойки. Он предпочитал трагедии и драмы, но для перемены заставлял иногда играть и комедии. Последние шли хуже, если могло быть только что-нибудь хуже первых. Все это были какие-то страдальческие фигуры, все как-то отзывалось побоями, и некоторые уверяли, будто на лицах, сквозь румяна и белила, были иногда заметны синие пятна. Эти представления я видел, но что сказать мне о них? Даже вспомнить и жалко, и гадко. За деньги (которые, разумеется, получал господин) играли несчастные по зимам».

Третья труппа принадлежала помещику Кожину и называлась «губернаторской», потому что ей протежировал губернатор и спектакли ее шли в зале дворянского собрания.

К категории таких же крупных городских публичных крепостных театров принадлежал и театр князя Шаховского в Нижнем-

Новгороде. Здание театра, — сообщает Гацисский *), — было мрачно и неуклюже, пахло ламповым маслом, разящим еще на улице, с толстыми выбеленными бревнами, связывавшими стойлообразные ложи и поддерживавшими крышу, с почерневшей от ветхости и копоти от ламп дверкой за кулисы». Освещалась в этом театре только сцена, а в зрительном зале царила тьма, так что в ложах, — рассказывает Вигель, — чтобы рассмотреть друг друга в лицо, привозили с собой свечи и даже лампы.

В противоположность Юсупову Шаховской ханжески блюл нравственность в своей труппе. Этот самодур не разрешал, например, учить своих актрис писать, чтобы до замужества они не могли ни с кем переписываться. Вне сцены актрисам не разрешалось разговаривать с актерами. Для наблюдения за всем этим были приставлены особые «мамушки». Когда какой-либо из актрис исполнялось 25 лет, мамушка обязана была сообщить об этом князю. Тогда князь вызывал холостого актера и об'являл ему, что отныне он становится мужем такой-то.

Всех актеров в труппе Шаховского было больше ста человек. Особый успех у нижегородцев имели Роза и Минай, так и известных публике по именам. Из остального состава выделялись Завидов (одновременно — драматический актер, певец, музыкант, композитор и балетмейстер), Залесский, Вышеславцев, Ершов, Пиунова (оставившая свои воспоминания), Залесская, Стрелкова, Вышеславцева. В репертуаре театра были—драма, опера и балет, почти те же, что давались и в столицах. Чаще всего шли пьесы Коцебу («Гуситы под Наумбургом», «Эпиграмма», «Дева Солнца»), затем из переводных — Шекспир, Кальдерон, Шиллер, Мольер, из опер — «Титово милосердие», «Сандрильона», «Дианино древо», «Калиф Багдадский», «Волшебная флейта», чрезвычайно популярная тогда комическая опера Мартини «Редкая вещь» и др. Театр давал Шаховскому, — по словам И. М. Долгорукого, — «значительный прибыток». После смерти Шаховского в 1827 году, нижегородский театр со всем инвентарем был куплен Распутиным и Климовым за сто тысяч руб. Новые хозяева при покупке поставили условие актерам и актрисам, что, после получения вольных, они обязуются играть на нижегородской сцене еще 10 лет. Крепостные актеры и музыканты

---

*) А. С. Гацисский. «Нижегородский театр».

эксплоатировались помещиками и «в розницу». Пыляев в «Старой Москве» рассказывает, что оркестры посылались помещиками на ярмарки в губернские города. Выручка шла в карман предпринимателю-помещику. У некоторых разорившихся помещиков такой «промысел» был подчас единственным источником их существования. Некоторые помещики, не владевшие «ансамблями», отдавали другим помещикам «в наем» отдельных актеров и музыкантов.

Атмосфера крепостного искусства была насквозь пропитана тяжелыми личными драмами. Далеко не редкость, когда выдвинувшийся крепостной художник не выносил гнета, не хватало сил, и кончал жизнь самоубийством. Хроника крепостного бесправия знает длинный ряд таких самоубийств.

Упоминавшийся уже выше француз De-Passenans в своих воспоминаниях рассказывает один из таких случаев. Помещик, имевший у себя большой крепостной оркестр, отправил одного из музыкантов для усовершенствования в Италию. Тот вернулся оттуда блестящим виртуозом. Помещик решил «угостить» им гостей. Созвал соседей и заставлял несчастного перед каждым из гостей вновь повторять трудный и длинный концерт Виоти. Когда изнеможденный музыкант после почти трехчасовой игры попросил дать ему отдохнуть, помещик вместо отдыха пригрозил ему розгами. Молодой виртуоз в отчаянии выбежал из зала, спустился в кухню и топором отрубил себе палец на левой руке, воскликнув: «Будь проклят талант, если он не мог избавить меня от рабства».

Иначе поступили двое крепостных музыкантов фельдмаршала графа Е. М. Каменского, отца того Каменского, об орловском театре которого мы говорили выше. Он отправил их учиться в Лейпциг. «Эти молодые люди приобрели там, кроме превосходных познаний в своем искусстве, идеи о свободе и независимости, совершенно противные той участи, на которую судьба обрекла их со дня рождения». По возвращении граф однажды за какую-то «провинность» высек их в присутствии дворни. Ночью с топором в руках пробрались они в графскую спальню. Разбудив графа, они сказали ему, что мстят за «унизительное рабство». И зарубили его. Другие искали утешения в алкоголе и топили в вине остатки несомненного дарования. Рамазанов *) рассказывает

*) Рамазанов, В. А. Тропинин («Русский Вестник», 1861 г. № 11).

историю художника Полякова. Этот крепостной живописец достиг довольно высокого признания, получал академические медали и имел по ходатайству своего учителя, академика Васильева, твердое обещание «барина» отпустить его на волю. Но в один прекрасный день помещик «раздумал» и потребовал, чтобы Поляков вернулся и в каком-то гнусном упоении мучительством назначил его выездным лакеем на запятках своей кареты. В таком виде он гордо раз'езжал по Петербургу, где у Полякова уже было и много знакомых и имя талантливого живописца. Бедный художник не выдержал и сбежал. Долго его не могли найти. Потом оказалось, что он запил и в запое погиб, почти утратив человеческий облик.

Вот какими жертвами, вот какой дорогой ценою написана та глава истории русского искусства, и в частности русского театра, имя которой — крепостное искусство, крепостной театр.

Во второй четверти XIX столетия крепостной усадебный театр начинает быстро разлагаться. Усадебный театр—типичное порождение натурального хозяйства и крепостного труда. С развитием промышленности, с капитализацией поместья и ажиотажем оскудевающего в погоне за деньгами дворянства, когда «вопрос *) откуда достать денег на дальнейшее ведение хозяйства стал вопросом классового самосохранения русского дворянства», — усадебный театр становится не по карману. Он вырождается вместе с вырождением барщины, как одна из разновидностей ее. А городской крепостной театр рационализируется хозяйственно и становится коммерческим, частью оставаясь в руках остепенившихся наследников сиятельных самодуров, частью переходя в руки «статейного купечества». Развитие русского провинциального театра и есть в своем начале процесс промышленно капиталистического перерождения театра крепостного. «Многие старинные пьесы,—говорит Достоевский**),—расплодились в списках по России не иначе, как через помещицкую дворню». В столицы частная театральная антреприза проникла значительно позже, так как до начала 80-х годов прошлого столетия там существовала монополия б. императорских театров.

---

*) М. Покровский—«Русская История», т. IV.

**) Ф. М. Достоевский—«Записки из мертвого дома».

ФРАНЦУЗСКИЕ СПЕКТАКЛИ ПРИ НАПОЛЕОНЕ.

XIII

Наполеоновская армия вступила в Москву 2 сентября 1812 года и оставила ее 17 октября. Французские войска проходили мимо еще догоравшего Арбатского театра. Когда Наполеону сообщили, что в Москве имеются остатки игравшей там французской труппы, он поручил префекту двора генералу де-Боссе собрать труппу и организовать спектакли.

В Москве действительно осталась часть французской труппы, набранной Домергом и прибывшей сюда еще в 1809 году. Боссе вызвал к себе актрису Фюзе и поручил ей оповестить всех других участников труппы о принятом Наполеоном решении. Кроме самой Фюзе в Москве оказались еще актрисы Аврора Бюрсей, Андре, Перигюи, Лекень, Ламираль, Анде и актеры Анде, Сан-Мартен, Перу, Госсе, Лефевр и др. В ужасающем виде предстала эта труппа пред генералом Боссе. «Верно ни один директор театра,—писала впоследствии в своих воспоминаниях Фюзи,—не видел и не принимал такое трагикомическое представление, как генерал Боссе... Весь костюм главного трагика состоял из старой военной шинели, наброшенной прямо на голое тело, и ополченческой шапки, поднятой им на улице. Первый любовник был в семинарском подряснике и генеральской трехуголке с перьями. Благородный отец был босиком, в изодранных панталонах и белом атласном жилете маркиза. У актера на роли злодеев были шикарные башмаки стиля Людовика XIII и испанский плащ коричневого цвета. Бюрсей была в красной душегрейке на заячьем меху, еле доходившей до колен, юбок на ней не было, но зато на голове красовался головной убор Марии Стюарт с черным страусовым пером, а поверх—чалма,

в которой она некогда играла «Трех Султанш» и «Заиру»... Сделав смотр своей новой команде, Боссе составил с Бюрсей репертуар. Вероятно от начала всех театров в мире не существовало общества актеров, столь согласного и сговорчивого. При раздаче ролей не было ни споров, ни зависти, ни соперничества».

Где играть в разграбленной и об'ятой пламенем пожаров Москве? Решили использовать уцелевшее здание крепостного театра «генерал-майора и кавалера» Познякова *) на углу Никитской улицы и Леонтьевского переулка. «Дом Познякова»,—пишет Кони («Театр в Москве при Наполеоне», Пантеон, 1840),—уцелел, но не избег хищничества победоносной гвардии. Парча, украшавшая ложи, была сорвана, богатые люстры и канделябры исчезли, золоченая мебель лежала в развалинах без штофных подушек. Одни обезображенные кариатиды, единственные свидетели последней буйной сцены, разыгранной в этом театре непризнанными актерами, остались безмолвными сторожами разрушенного, где роскошь с искусством еще незадолго праздновали свои торжества. Этот небольшой домашний театр был избран генералом Бюссе для императорской французской труппы и обратился в истинный театр света, где зрителями были воины двадцати европейских народов».

Театр заново отштукатурили, выбелили, украсили ложи разноцветной драпировкой, сшили занавес из парчи и повесили посредине 170-свечное паникадило из чистого серебра, взятое в одном из московских соборов. Для костюмов и обстановки граф Дюма,

---

*) Тот самый Позняков, о котором Чацкий в «Горе от ума» говорит:

> А наше солнышко, наш клад?
> На лбу написано: театр и маскарад;
> Дом зеленью расписан в виде рощи;
> Сам толст, его артисты тощи...
> На бале, помните, открыли мы вдвоем
> За ширмами, в одной из комнат посекретней,
> Был спрятан человек и щелкал соловьем—
> Певец зимой погоды летней.

Такая характеристика театра Познякова не совсем совпадает с отзывом Н. Полевого, который аттестует театр Познякова, как один из лучших частных театров в Москве и рассказывает («Репертуар Русского театра», 1840 г.), что из труппы Познякова вышли многие актеры с дарованием, а спектакли ставил там известный Сандунов, актрис учила известная «оперическая» актриса Сандунова. Из крепостных актрис Познякова выделялась Любочинская.

которому было поручено наблюдение за Кремлем, раскрыл хранилища Кремлевских палат, Чудова монастыря и других церквей. Отсюда взята была бронза, мрамор, старинная мебель. «Гардероб Наполеоновского театра»,—пишет Ф. Кони («Театр в Москве при Наполеоне»),—мог щегольнуть богатством и роскошью, дотоле еще не виденными ни на одном театре. Здесь не было ничего поддельного и подрумяненного: чистое золото и серебро, дорогая парча, венецианский бархат, алансонские кружева и турецкие шали пошли на домашний обиход сцены. Все было перешито и перекроено на лад всех веков и наций».

Подобрать репертуар,—рассказывает Фюзи,—было не легко, так как остались актеры только пожилые и некрасивые. Сыграно было 11 спектаклей: «Свадьба Фигаро», «Заира», «Три Султанши», «Рассеянный», «Притворная невинность», «Проказы в тюрьме». «Худо защищенная крепость» и др. До нас дошла афиша только одного из спектаклей—25 сентября 1812 года. В конце афиши напечатано:

«La salle du spectacle est dans la grande Nikitski, maison de Posniakoff».

Партер театра занимали солдаты, в ложах сидели офицеры, генералы и маршалы, женскую публику составляли следовавшие за армией «дамы» авантюрного пошиба, оставшиеся в Москве иностранные гувернантки и «героини Кузнецкого Моста». Пробираться в театр приходилось при свете дымящихся развалин. В жуткой темноте ночей и тишине пустынного города только Никитская улица, точно факел, горела огнями каретных фонарей и была загромождена экипажами. У театра после спектакля оставался военный пикет, дежуривший у чанов с водой.

Все одиннадцать спектаклей дали переполненные сборы. Сами спектакли были, конечно, далеки от того ансамбля, с каким они шли прежде. Но публику они удовлетворяли вполне. Особый успех выпадал на долю актрисы Андре, которой публика устраивала овации. Впрочем, гвоздем программы были не столько пьесы, сколько следовавшие за ними дивертисменты, в программе которых приводила в восторг аудиторию русская пляска в исполнении сестер Ламораль. «Это был, — по словам Боссе, — настоящий русский танец, не такой, каким его изображают в Париже в опере, а такой, каким его пляшут в России; вся его прелесть состояла в мимической игре плеч, головы и всего положения корпуса». Оркестр

театра состоял из крепостных музыкантов барона Фитингофа. Барон заблаговременно бежал, а своих музыкантов оставил на волю судеб. Когда французам стало не до музыки, они выслали их из Москвы. Русская армия приняла их за «неприятельских», но когда выяснилось, кто они, их решили использовать в качестве затрапезного оркестра.

Наполеон в Позняковском театре не был ни разу, хоть и интересовался им и регулярно принимал доклады «директора» Боссе. Для него была устроена специально концертная эстрада в Кремле, где он слушал находившегося в Москве известного итальянского певца-кастрата Тарквинио и пианиста Мартини (сына автора популярной оперы «Редкая вещь»). Между прочим, в Москве Наполеон подписал известный декрет, так и называемый «московским», который лег в основу устава парижской Comedie Francaise.

Когда наполеоновская армия вынуждена была спешно отступить из Москвы, актерам предложено было на выбор — или оставаться в Москве или следовать за армией. «Большинство из них»,— рассказывает в своих воспоминаниях Фюзиль (Fusil. Incendie de Moscou), — «избалованное отношением русского общества в былое мирное время, уезжало очень неохотно и только запугивания соотчичей заставили их покинуть Москву, сожалея о том всю дорогу, более того, всю жизнь».

И действительно, обратный путь их был ужасен. Разместились кто в лазаретном фургоне, кто на подводе с театральной библиотекой, кто на пушечном ящике. «Одна актриса с двумя детьми»,— рассказывает Домерг,—«отважилась отправиться в путь, несмотря на то, что вот-вот должна была разрешиться от бремени, одного из своих детей она потеряла при переполохе в Вязьме, а другой умер от истощения в пути... в Смоленске внезапно было приказано не пускать в город женщин... и когда она стала настаивать, чтобы ее пустили, часовой пронзил ее штыком; смертельно раненая женщина упала здесь же на сани, выкинула и умерла». Первый любовник Пероне потерял в Смоленске свою лошадь и отморозил себе ноги. В таком виде его принесли к Боссе, который предложил ему деньги. «На кой чорт мне ваши проклятые деньги»,—кричал в отчаянии Пероне,—«верните мне ноги, дайте мне силу и жизнь!» Несчастного положили на фуру с ранеными, но так как раненых было слишком много и они тормозили движение армии, после

Смоленска вся фура была оставлена, и Пероне умер на большой дороге. Актер Анде, при переправе через Березину, утонул вместе с женой. Только немногим из труппы удалось добраться до Франции, претерпев нечеловеческие страдания и лишения.

Когда русская армия вступила в Москву, Позняковский театр,— рассказывает А. Шаховской,— представлял из себя такую картину: «на сцене валялись полуразложившиеся трупы лошадей, всевозможная мебель, зрительная зала была наполнена свертками и обрезками материй, из которых артисты выкраивали свои костюмы, здесь же были разбросаны музыкальные инструменты вперемежку с провизией всех сортов, в ложах и галлереях были свалены в кучу зеркала, ковры и другие предметы роскоши. Короче говоря, это была картина, не поддающаяся описанию».

АДМИНИСТРАТИВНО-ХОЗЯЙСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ ТЕАТРОВ ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX ВЕКА.

XIV

Москва оправлялась от событий 1812 года весьма медленно. Только 23 ноября, т.-е. больше чем через месяц после ухода французских войск, вышел вновь № 71—94 «Московских Ведомостей», прекративших свой выпуск 31 августа на № 70. Признаки более или менее нормальной жизни стали появляться лишь в ноябре. Театральные же спектакли возобновились только через год — 30 ноября 1813 года начался ряд спектаклей в театре Познякова, дававшихся в пользу бедных города Москвы. Первым спектаклем здесь шла опера Фиоренти «Деревенские певицы».

Положение императорских театров было очень тяжелое. Арбатский театр сгорел, труппа в значительной своей части разбрелась, другая ее часть и школа находились в Костроме. Многие из об'явившихся из «безвестного отсутствия» актеров и актрис были откомандированы в Петербург.

Директор Майков предпринял ряд шагов по приисканию нового театрального помещения взамен сгоревшего Арбатского театра. Предположено было вновь снять в аренду и приспособить под спектакли тот самый дом Пашкова на Моховой, где раньше (см. стр. 163) уже шли спектакли придворной труппы. Ремонт и устройство здесь театра требовали 40.000 руб. В отпуске этой суммы было отказано. Потерпело неудачу и ходатайство об отстройке Петровского театра, восстановление которого было отложено на неопределенное время. Для занятий школы Майков снял за 12.600 руб. в год театр генерала Апраксина на Знаменке *).

*) На том месте, где теперь помещается Реввоенсовет СССР.

Видя, что время идет, вопросы о кредитах никак разрешиться не могут, Майков решил с осени 1814 года обратить школьный театр на Знаменке в публичный, тем более, что он и по размерам немногим уступал Пашковскому. В августе 1814 года выпущено было об'явление о том, что контора, «устроив театр временно для театральной школы на Знаменке, в доме генерала Апраксина, до восстановления большого театра, обращает оный для удовольствия публики». Первый спектакль в доме Апраксина состоялся 30 августа 1814 года. Шла опера в 2 действиях «Старинные святки» и маскарад после нее. Спектакли в этом театре продолжались в течение 4 лет до 1818 года и состояли исключительно из русской драмы, оперы и балета. За это время, в ночь на 15 февраля 1815 года, в театре успел случиться довольно значительный пожар. Спектакли, правда, были возобновлены через несколько дней, но убытки от пожара были довольно велики, так как сгорела часть декораций и гардероба. Мелких пожаров в этом театре было несколько.

Апраксинский театр, в момент нужды в театральном помещении сыгравший свою роль, постепенно, с налаживанием театральной жизни Москвы, делался, однако, все более и более несоответствовавшим. Он был недостаточно велик, маленькая сцена затрудняла возможность более сложных постановок, духота в театре не давала использовать его в течение летнего времени, уборные артистов были расположены далеко от сцены и вызывали при переходах постоянные простуды исполнителей, помещение для школы было очень тесно, а при устройстве маскарадов приходилось каждый раз воспитанников школы вывозить, ряд пожаров указывал и на его пожарную опасность и, наконец, неудобно было и самое расположение театра не в центре города. Кроме того, владелец его заявлял, что, по истечении контракта на здание в 1818 году, он сдавать его в дальнейшую аренду за ту же цену не согласится и предлагал дирекции купить его дом за 725.000 руб. Тогда дирекция начала переговоры с владельцем театра на Моховой Пашковым, предлагавшим гораздо более выгодные условия. После перестройки дома Пашкова, туда в 1818 году перенесены были спектакли. Школа была переведена на Волхонку, в дом Есипова. Первым спектаклем в доме Пашкова 25 августа 1818 года шла трехактная опера Керубини «Водовоз, или двухдневное приключение».



Ф. Ф. Кокошкин

Театр на Знаменке стал сдаваться его владельцем разного рода частным предпринимателям. Первым его арендатором после прекращения там спектаклей казенной труппы было приехавшее в Москву «Шведское общество балансеров». В 1821 году здесь состоялось 24 спектакля частной антрепризы итальянской оперы. Впрочем, и здание казенного Пашковского театра для пополнения бюджета сдавалось, особенно в течение великого поста, частным предпринимателям. Так, например, в феврале 1821 года оно было сдано приехавшему из Константинополя «Обществу батонистов» Бенуа и Чабота, состоявшему из 12 особ. Искусство ботанистов состояло в ловком бросании палки на большие расстояния и вверх и в проделке других фокусов одной и двумя палками и проч. Сдавалось здание театра и под концерты. В 1819 году, были даны по субботам 4 спектакля итальянской оперы, с участием «первой певицы его величества короля обеих Сицилий»

Сосси. Исполнялись две оперы «Пигмалион, или оживотворенная статуя», в 2 действиях, подражание Руссо, музыка Чимадоро и «Ромео и Юлия», музыка Цингарелли. В 1822 году в театре на Моховой играла частная французская труппа.

В 1822 году Московская дирекция получила самостоятельность и была отделена от петербургской, при чем московский казенный театр был подчинен московскому военному генерал-губернатору Голицину. На содержание театра, кроме его собственных доходов, ассигновалось по 140 тыс. руб. в год. Директором московских императорских театров был назначен Ф. Ф. Кокошкин, его помощником по хозяйственной части писатель М. Н. Загоскин, автор «Юрия Милославского». Кокошкин считался меценатом и по-барски «баловался» и литературой. Так, его перу принадлежат переводы мольеровского «Мизантропа» и известной мелодрамы «Тридцать лет или жизнь игрока» *) и ряд «патриотических» стихотворений. С 1827 по 1830 год он был председателем «Общества любителей российской словесности». На литературные вечера Кокошкина собирались многие видные литературные силы того времени: Пушкин, Мерзляков, Загоскин, Шевырев, Погодин и др.

С выделением самостоятельной московской дирекции было решено восстановить сгоревший в 1805 году Петровский театр и снять еще особняк купца Варгина для устройства в нем Малого театра. Кроме русских спектаклей намечалось еще приглашение французской комедийной и итальянской оперной труппы.

Штат московской российской труппы на 1825 год состоял из 36 актеров на бюджетную сумму 58.450 рублей. Из них главные: Михаил Щепкин — 4000 руб., Артамон Пруссаков — 2500 руб., Василий Воеводин — 3000 руб., Иван Максин — 4000 руб., Павел Мочалов — 4000 р., Петр Булахов — 5000 р. (из них по званию певца 1000 р.), Михаил Зубов — 2200 р., Козьма Бараков — 1800 р., Василий Рыкалов — 1500 р., Петр Гришаев — 1500 р., Николай

---

*) Эта мелодрама Дюканжа имела совершенно исключительный успех, а провинциальную афишу украшает изредка и по сей день. Упоминание о ней мы находим у Пушкина. Растроганный ею поэт Кольцов писал:

> Дюканж! Ты—чародей и милый, и ужасный,
> Твой Жорж, игрок несчастный,
> Твоя Амалия, твой Варнер – стоят слез...

Лавров — 1500 руб., Александр Сабуров — 1500 рублей, Дмитрий Ленский — 1500 рублей, Николай Кубишта — 2500 рублей, Михаил Волков -- 1500 руб., Андрей Ширяев — 1500 руб. Актрис — 37, получавших 41.850 руб., из них главные: Мария Львова-Синецкая — 4000 рублей, Евгения Филисс -— 5000 рублей, Анна Лисицына — 3000 руб., Анна Борисова — 4000 руб., Мария Витроцинская — 4000 рублей, Аграфена Сабурова — 2400 рублей, Пелагея Петрова — 2000 руб., Мария Буденброк — 1350 руб., Антонида Баранчеева — 1400 руб., режиссер Николай Малышев — 1000 руб., суфлер Андрей Загоскин — 800 рублей, помощник его Малышев — 500 руб. В штат балетной труппы входили 6 дансеров (танцовщиков), а именно: Ришард большой — 18.000 руб., Ришард меньшой — 12.000 руб., Адам Глушковский — 4000 руб., Иван Лобанов — 2500 руб., Фердинанд Урбини — 2500 рублей и Яков Иванов — 1200 руб. 8 фигурантов с окладами от 600 до 800 руб. Дансерок (танцовщиц) — десять: Гюллень-Сор — 8000 руб., Татьяна Глушковская — 2500 руб., Екатерина Лобанова — 1500 руб., Дарья Ришард — 1500 рублей, Варвара Лопухина — 1500 рублей, Анна Иванова — 1000 руб., Александра Иванова — 1500 рублей, Елена Иванова — 1200 руб., Марья Иванова — 1200 руб., Анисья Заборовская — 1200 руб., три корифейки с окладами по 600 руб. и 20 фигуранток с окладами от 400 до 800 рублей. В штате оркестра значился инспектор оркестра Верстовский — 3000 руб., капельмейстер Шольц — 5000 руб., 24 скрипача с окладом от 600 до 2500 р., 5 альтов — от 60 до 725 руб., 5 виолончелей — от 600 до 1700 руб., 5 контрабасов — от 600 до 1500 руб., 4 флейты — от 800 до 1500 р., 5 кларнетов — от 600 до 1800 руб., 5 гобоев — от 600 до 1000 р., 4 фагота — от 700 до 2500 руб., 6 валторн — от 500 до 1800 руб., 6 труб — от 150 до 1200 руб., 3 тромбона — от 500 до 700 руб., 3 литавриста — от 500 до 700 руб., 1 арфа — 1500 руб., всего 77 оркестрантов.

В этих штатах интересно отметить высокую оплату иностранцев по сравнению с русскими. Так, например, выписанный при Кокошкине из Парижа танцовщик Ришард получает 18.000 руб., а рядом с ним Глушковский, сыгравший чрезвычайно важную роль в развитии московского балета, получает уже только 4000 р., т.-е. почти в 5 раз меньше. Далее—семейственность. Она ясна из списков и по существу представляла замаскированную прибавку,

когда для приглашения талантливого и нужного мужа приходилось в качестве привеска приглашать ненужную и бездарную жену. По сравнению с настоящим должна броситься в глаза малочисленность режиссеров в труппах—один режиссер на драматическую труппу, 1 балетмейстер на балетную. В списке 77 оркестрантов мы встречаем только четыре иностранных фамилии. Здесь имеет значение наследственность профессии музыкантов московского оркестра, скомплектованного в 1806 г. почти целиком из крепостных и мало пополнявшегося со стороны.

Артисты московской труппы были освобождены из крепостной зависимости 21 октября 1824 года*). Формальное раскрепление относилось пока только к Москве и еще долго не несло за собой уничтожение крепостной атмосферы. Так, например, актер Каратыгин в Петербурге был посажен в Петропавловскую крепость за то, что не встал при проходе директора, несмотря на все его заверения, что директора он просто, увлеченный беседой, не заметил. Артистка Колосова там же была посажена на сутки под арест и уволена со службы за то, что подала жалобу на директора. Только через полгода артистка была «амнистирована» и вновь допущена в труппу. Несмотря на постановление «на будущее время всякую покупку крепостных людей к театру отменить», в 1830 году были куплены для петербургских театров у помещика Афросимова 13 музыкантов за 24.000 руб.

После пышных деклараций о школе в Положении 1809 г. она все же продолжала оставаться в чрезвычайно неприглядном виде. «Учили в школе*) кое-как и кое-чему. Русский язык, словесность, история и география преподавались одним учителем, и, понятно, курс их был не из обширных. Из распределения занятий видно, что, главным образом, время тратилось на танцы. Но и в усвоении этих скудных знаний воспитанники были предоставлены сами себе. Экзаменов (по наукам) никаких не было. К тому же присмотр был плохой и можно было избегать тех уроков, которые не нравились. По таким предметам, как французский язык, учитель получал жалованье, но ученики и в глаза его никогда не видали. Помещение школы было маленькое, тесное и воспитанники проводили большую

*) В. П. Погожев—«Исторические Очерки».

**) А. А. Ярцев—«Петр Гаврилович Степанов».

часть времени в театре. Внешней обстановкой и вовсе не баловали воспитанников: и голода и холода терпели они не мало. Одевали их в зеленые куртки из грубой и толстейшей байки; воспитанницы носили «затрапезные» платья. На улицу воспитанники выходили в фризовых шинелях, представлявших целое сооружение с тремя воротниками-капюшонами. От школьной пищи у будущих служителей и служительниц муз подводило животы; экономические соображения школьного эконома сводили питание их к полуголоду.

В 1822 году было приступлено к постройке Большого театра на месте сгоревшего Петровского и Малого в арендованном (а впоследствии купленном) доме Варгина. К концу 1824 года постройка обоих театров была завершена.

1-го октября 1824 года в «Московских Ведомостях» появилось об'явление о предстоящем открытии обоих театров. «Дирекция императорского Московского театра через сие извещает, что в наступающем октябре месяце действия оного театра перенесены будут на вновь устроенный Малый театр, в доме Варгина, на Петровской площади. В непродолжительном же времени предположено открыть и Большой императорский Петровский театр».

Оба театра были открыты один за другим с промежутком в три месяца: Малый театр — 14 октября 1824 г., Большой — 6 января 1825 года.

Анонс открытия Малого театра в «Московских Ведомостях» от 11 октября 1824 года гласил: «В следующий вторник 14 числа сего октября месяца дан будет на новом Малом театре, в доме Варгина, на Петровской площади, для оного спектакль № 1, а именно: Новая увертюра сочинения А. Н. Верстовского, впоследствии во второй раз «Лилия Нарбонская» или «Обет рыцаря», новое драматическое рыцарское представление-балет в 3-х действиях, с хорами, пением, дивертисманом, пантомимою, рыцарским сражением, поединками и церемониею посвящения в рыцари, соч. князя А. А. Шаховского и балетмейстера Санкт-Петербургского придворного театра г. Дидло, новая музыка романсов, баллад, хоров, пантомимной сцены и балетов разных лучших авторов; в оном представлении будут играть роли: Лилии — г-жа Львова-Синецкая, Инны — г-жа Борисова, Ангелики — г-жа Лопухина 6., Лоры — г-жа М. Репина, Астальфа дев. Д. Сабурова, и будет петь куплеты сочин. Бертона и арии соч. Кавоса, Ренальда — г. Мочалов, Ипполита — г. Булахов,

и будет петь три новые романса, Артура — г. Сабуров; танцующие: г. Сабуров с г-жею Лопухиною б. сцену и (pas de deux) вдвоем, г-жа М. Репина и дев. Сабурова пантомимный танец; г.г. Мочалов и Сабуров будут сражаться на лансах со щитами, потом на саблях и кинжалах. В заключение спектакля дан будет: «Зефир» или «Ветренник, сделавшийся постоянным», анакреонтический балет в 1 дейст. соч. г. Дюпора, здесь поставленный г. Глушковским, в коем будут занимать роли: Зефира—г. Ришард, Флоры—г-жа Гюллень-Сор».

Об'явление об открытии Большого Петровского театра появилось в «Московских Ведомостях» 6-го января 1825 года. Програм-ма обещала:

«Торжество муз», пролог в 1 д., в стихах, соч. М. А. Дмитриева, с принадлежащими к нему хорами, танцами, машинами и великолепным спектаклем. Гимн с принадлежащим к нему хором А. Н. Верстовского, первый и окончательный хор А. А. Алябьева, а равно и мелодрамы их же; танцы и группы поставлены г-жею Гюллен-Сор. Машины и полет Аполлона — г. Бюрсей; декорации, представляющие развалины и дикое местоположение, превращаемое в храм муз — г. Иванова. Костюмы по рисункам Локуэса. В оном прологе будут занимать роли: гения России — г. Мочалов, Аполлона — г. Лавров, Талии — г-жа Львова-Синецкая, Мельпомены — г-жа Борисова, Полигимнии — г-жа Заневская, Эраты — г-жа Филлис, которая будет петь гимн с хором, сочин. А. Н. Верстовского, Терпсихоры—г-жа Гюллен-Сор. Финал составлен из всех первых танцовщиц и кордебалета; затем последует «Сандрильона», большой пантомимический балет в 3 д., сочин. Альберта, здесь поставленный г-жею Гюллен-Сор, музыка соч. г. Сор. В оном балете будут занимать роли: Сандрильоны — г-жа Гюллен-Сор, Рамира — г. Ришард, который будет танцевать, а равно и г-жи Ришард, Лопухина, Воронина, Иванова, М. Иванова, Лобанова, Заборовская, Живокини и Г. Я. Иванов. Новые декорации, представляющие готическую комнату с камином, из которого выезжает колесница, галлерею и сад г. Брауна. Машина — г. Бюрсе. Новые костюмы по рисункам Локуэса».

Спектакли в Большом театре весьма часто заканчивались модными тогда маскарадами. На первой же неделе открытия, 11 января, был устроен первый маскарад. «Все залы», — гласил газетный анонс, — «будут открыты, оркестры, составленные из вокальной, инструментальной и полковой музык. Цена ложам та же, что

и в спектакль, на которые и получают по 5 марок на каждую. За вход в залу по 1 рублю серебром. Г. г. посетителей извещают, что в залах императорского театра не дозволяется иначе быть в шляпах, как тогда, когда имеют на себе маску, или, по крайней мере, маскарадное платье, в коем и без маски шляпу на голове иметь не воспрещается. Неприличные маски также впущены быть не могут. Приезд в маскарад начнется в 11 часов».

Кроме маскарадов Большой театр и его фойэ пользовались еще для устройства концертов. Первый «большой вокальный и инструментальный концерт» был устроен дирекцией «в одной из зал Петровского театра» 15 февраля 1825 года. Выступали в концерте Филисс и Витроцинская, Булахов, Лавров, Финагин, Аматов и Титов. Залы Большого театра сдавались и частным лицам. Так, например, 23 и 24 февраля 1825 года здесь давал свои представления «механик Пинчине Репото». Дальше идет длинный ряд частных концертов. Весною 1825 года Большой театр был снят антрепризой Тебальдо и Изолини под четыре итальянских оперных спектакля, по субботам. Даны были по два раза оперы «Сорока-воровка» и «Родосский рыцарь под Амиеттой».

Начавшееся с открытием новых двух театров оживление московской театральной жизни вскоре было прервано 9-месячным закрытием театров по случаю смерти Александра I.

Во главе управления петербургскими театрами стоял петербургский военный губернатор Милорадович, тот самый, который в день 14 декабря 1825 года был убит декабристом Каховским на Сенатской площади. Свою театральную «власть» он проявлял главным образом в отношениях к «дансеркам» и воспитанницам театрального училища, к которым питал особую склонность. Как известно, и на Сенатскую площадь в день восстания декабристов он отправился прямо с завтрака у танцовщицы Телешовой. Впрочем и само театральное училище было поставлено так, что на воспитанниц его дворянская знать того времени смотрела с точки зрения достаточно «гаремной». Держать летом у себя в усадьбе воспитанниц или приблизить к себе актрису в качестве любовницы считалось признаком хорошего тона. Отсюда, конечно, проистекал и «барский» взгляд на актрису. Этим определялось и ее положение. Когда однажды Грибоедова в полосу летнего «затишья» потянуло на дачу к Шаховскому, где жило несколько воспитанниц театральной

школы, даже автор «Горе от ума» заранее предвкушает, как «там можно гулять смелою рукою по лебяжьему пуху милых грудей».

В 1825 году было утверждено новое «постановление императорской театральной дирекции». В основу оно клало уже известное нам «Положение 1809 года», но во многом видоизменяло и дополняло его. Есть основание думать, что в выработке порядка художественного управления театрами принимал ближайшее участие известный театральный деятель того времени и драматург А. А. Шаховской. В разделе «о состоянии трупп» все артисты труппы были разделены на 4 категории: а) занимающих амплуа, б) заменяющих в оных (дублеры), в) играющих «приличия» (utilités) и г) вводные лица. Для рассмотрения пьес, «отличающихся важностью сочинения или содержания», былаорганизована при дирекции коллегия «известных словесников». Первое такое «собрание словесников» в Петербурге посвящено было чтению трагедии Катенина «Андромаха». В качестве «посетителей» на собрание были приглашены тогдашний министр народного просвещения Шишков, Жуковский, Крылов, Булгарин, Григорович, артисты Семенова, Колосова, Валберхова, Каратыгин, Брянский. Этот порядок рассмотрения пьес для московских и петербургских театров существовал до 1851 года. Порядок приготовления к спектаклям определялся «постановлением» так: к $4^1/_2$ часам освещаются коридоры и входы и прибывают в театр машинисты, бутафоры и портные, к 5 часам с‘езжаются актеры, в 5 часов опускается люстра для освещения зала, в $5^3/_4$ освещаются оркестр и сцена, к 6 часам прибывают музыканты. Спектакли начинались в $6^1/_2$ часов, а затем в 7 часов.

В 1826 году административное положение императорских театров вновь было изменено. С учреждением министерства двора главным начальником всех императорских театров, как московских, так и петербургских, становился министр двора. В таком виде управление театрами, без значительных перемен, продолжало существовать до реформы его при Александре III.

Какой же хозяйственно-экономический процесс определял систему управления придворными театрами от второй половины XVIII столетия и в течение первой четверти XIX? Это был в целом процесс перехода феодально-натуральных форм театрального хозяйства, рассчитанного на собственную утеху двора и его присных,—к денежному хозяйству публичного театра. Тот же путь,

который проделывала вся дворянско-вотчинная Россия, видоизменявшая амбары натурально-крепостного хозяйства в конторы и бухгалтерию товарно-денежного оборота. После «дубинки» Петра I, форсировавшей этот переход, он в течение XVIII века шел на тормозах дворцовой реакции. Но само разложение дворянского поместья и превращение его в хлебо-товарное предприятие продолжало развиваться. После так называемого «нашествия» Наполеона, когда экономически страна очутилась пред фактом значительного оскудения, крупная поместная знать с особой настойчивостью почувствовала необходимость быстрейшей капитализации своих поместий. Английская хлебная биржа пред'являла все больший и больший спрос на русский хлеб. Русский помещик, из желания возможно больше нажиться на этой операции, должен был торопиться с товаризацией именья, с превращением его в фабрику для производства и сбыта хлеба.

От экономики прямой путь и к политике. Политика — обобщенная экономика. Барщина, барщинный труд становился все более и более невыгодным, все более и более мешал капитализации дворянского поместья. На языке коммерческого подсчета барщина была убыточна в новом балансе хозяйственных сил. И в результате подсчета впервые раздается голос против крепостного права, за раскрепощение мужика. В дальнейшем восхождении политической линии этот голос приводит к событиям на Сенатской площади 14 декабря 1825 года. Героический идеологизм декабристов в их политической схватке с самодержавием и протест против крепостного права имели своей экономической основой развитие денежного хозяйства, требовавшего известных политико-социальных реформ. О том, как отразился этот «дух времени» на художественной идеологии театра, на содержании его, мы будем говорить во второй части этой книги. Сейчас останавливаемся на этом лишь для того, чтобы показать, что хозяйственные формы управления театром целиком определялись общими экономическими интересами господствовавшего класса.

Во вторую половину XVIII столетия театр — патриархальное хозяйство, содержимое от «барских щедрот» и на придворно-помещичью «потеху». Попытки регламентировать его бюджет и «подтянуть» штаты есть не что иное, как хозяйское желание некоторой экономии. Мы уже знаем, как с этим желанием никак не удалось

справиться целому ряду сановных директоров и менее сановных комитетов, гораздо больше развлекавшихся театром и пряно-щекочущим запахом крепостных кулис, чем администрировавших. С начала XIX века мы уже видим ряд шагов, направленных к кассовой эксплоатации театральной продукции, к переходу театра на кассовые рельсы, к ориентации на рыночного «потребителя», на «зрителя». Дирекции в целях увеличения оборота кажется уже недостаточным в праздничное время один спектакль в день и она пытается ввести утренники. Но Александр I высказывается почему-то против утренников. Тем не менее касса «диктует» уже настолько, что дирекция начинает искать обходов даже «монаршей воли». И рассуждает так. Если начинать не в 12 часов, а скажем, в 3 часа,— тогда это уже не утренник, а вечерний спектакль, запрещены же утренники, два вечерних спектакля не запрещены. Таким образом, и «капитал приобретен» и «верноподданность соблюдена».

В графах прихода начинают играют роль такие статьи, как приход от «буфета», от эксплоатации «театральной типографии» и др. Но все же театральное хозяйство в целом дает крупный и хронический дефицит. Это вызывалось остатками прежнего феодально-барского «размаха», постройкой одновременно таких крупных театров, как Большой и Малый в Москве (без учета составы труппы, не достаточного для двух театров, в итоге чего приходилось давать спектакли лишь поочередно) и целым рядом всяческой бесхозяйственности, частью по наследию времен «натурального» хозяйства, частью в результате уже новых бюрократически-ведомственных извращений.

СОДЕРЖАНИЕ

1928

ДВА РУБЛЯ СЕМЬДЕСЯТ ПЯТЬ КОПЕЕК